Münster.1932.Nº 60 Phil. Diss.

Musikwissenschaft

Melodische und rhythmische Wandlungen im katholischen-deutschen Kirchenlied

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westf.

vorgelegt von

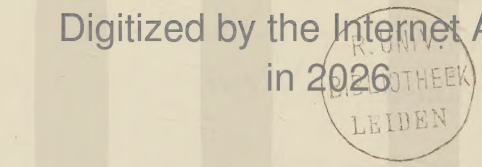
Reinhold Heuel

aus Lützen (Krs. Merseburg)

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Juli 1929
Dekan: Herr Professor Dr. Münscher
Referent: Herr Professor Dr. Volbach

Druck von Frommhold & Wendler, Leipzig
D. R. G. M.
1932

Digitized by the Internet Archive
in 2026



https://archive.org/details/IA41546201_0037

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung verdankt ihr Entstehen der Anregung und Förderung meines verehrten Lehrers, des Herrn Generalmusikdirektor und Universitätsprofessor Dr. Fritz Volbach - Münster i./W.

Seine Hinweise und Angaben waren es vornehmlich, welche in dieser Arbeit fruchtbar gemacht wurden.

Die häufige Berufung auf das durchaus zuverlässige Quellenmaterial des Bäumker'schen Standartwerkes rechtfertigt sich aus dem Charakter dieser Abhandlung und seiner Beschränkung auf das katholisch-deutsche Kirchenlied. Nichtsdestoweniger wurden auch die weltlichen Volkslieder nach Böhme und die evangelischen Singweisen vornehmlich nach dem sechsbändigen Werke Zahn's (fast 9000 Lieder und einschlägige Varianten) zum Vergleich herangezogen. Das Ergebnis dieser letzteren Untersuchung wurde im Anhange wiedergegeben, wobei ausdrücklich bemerkt sei, daß von einer eingehenden Auswertung dieses überaus reichhaltigen Materials aus Gründen der Übersehbarkeit Abstand genommen werden mußte.

An spezieller Literatur über das vorliegende Thema fand sich so gut wie nichts.

Es obliegt mir daher die angenehme Pflicht, meinen ergebensten Dank auszusprechen einzig und allein meinem verehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. Fritz Volbach - Münster.

Reinhold Heuel,
Missionspfarrer in Lützen.

M O T T O

„Unter den Nationen Europa's waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, welche im Erlernen des kunstmäßigen Gesanges nicht leicht müde wurden. Dagegen hatten sie den Fehler, daß sie die Gesänge nicht intact lassen konnten. Aus Leichtsinn (?) mischten sie von ihren eigenen Gesängen etwas unter die gregorianischen ....."

Johannes Diaconus in seiner
„Vita S. Gregorii"
im 9. Jahrhundert.

Literaturangabe.

I. Quellen literarischer Art.

Bäumker, W.,	Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 4 Bände. Freiburg i/Br.	1886
Wolf, J.,	Kurze Geschichten des Kirchengesanges im Eichsfelde, Göttingen	1815
Hoffmann von Fallersleben,	Geschichte des Kirchenliedes bis auf Luther.	1832
Kehrein,	Kirchen- und Religiöse Lieder aus dem 12.- 15. Jahrhundert, Paderborn	1853
Wackernagel, Phil.,	Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zum 17. Jahrh., Leipzig.	1855
Kehrein, Josef,	Katholische Kirchenlieder, Hymnen und Psalmen, Würzburg.	1859/63
Meister, Karl Severin,	Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen.	1862
Zahn, J.,	Die Melodien der deutschen, evangelischen Kirchenlieder. 6 Bände. Gütersloh.	1862
Böhme, Fr. M.,	Altdeutsches Liederbuch, Leipzig.	1877
Beck, Dr.K.August,	Geschichte des katholischen Kirchenliedes ..... Köln.	1878
Dreves, G.M.,	Ein Wort zur Gesangbuchfrage, Freiburg.	1884
Karner, P.Lambert,	Der Clerus und die Kirchenmusik, Wien.	1886
Kayser, Dr. J.,	Beiträge zur Geschichte und Erklärung der alten Kirchenhymnen. Paderborn und Münster.	1811
Mohr, J.,	Einleitung und Quellennachweis zum Psälterlein. Regensburg	1891
Molitor, R.,	Die Nach-Trident. Choral-Reform. Regensburg.	1901
Johner, P.D.,	Neue Schule des Choralgesanges, Regensburg.	1906
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg.		1903
" " , "		1906
Möhler, A.,	Aesthetik der kath. Kirchenmusik, Regensburg.	1910
Gregorianische Rundschau, Jahrgang	Regensburg.	1910
Cäcilienvereinsorgan,	" "	1911
Der Chorbote, Jahrgang		1912
Griesbacher, P.,	Choral und Kirchenlied, Historische Entwicklung, Regensburg.	1912

Griesbacher, P.,	Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, Regensburg.	1912
Musica Divina, Jahrgang		1916
Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig.		1918
Wagner, P.,	Einführung in die kathol. Kirchenmusik, Düsseldorf.	1919
Zeitschrift für Musikwissenschaft, Heft 4 und 9,	Leipzig.	1919
Weinmann, Karl,	Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig.	1919
Stork, Dr. K.,	Die Musik der Gegenwart, Stuttgart.	1922
Riemann, H.,	Allgemeine Musiklehre, Berlin.	1922
Riemann, H.,	Handbuch der Musikgeschichte, Berlin	1922
Stapper,	Grundriß der Liturgik, Münster.	1922
Wolf, J.,	Die Tonschriften, Breslau.	1924
Vetter,	Das frühdeutsche Lied.	1926
Schering, A.,	Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien, Leipzig.	1927
Kath. Kirchenmusikjahrbuch, Bamberg.		1927
Kieslich, B.,	Deutsche geistliche Gesänge für das ganze Kirchenjahr, Paderborn.	1928
Bibel und Liturgie,	Blätter für volksliturg. Apostolat Klosterneuburg.	1928/29
Kreitmaier, J.,	Dominanten, Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst, Freiburg.	1924
Arnold, Fr. W.,	Locheimer Liederbuch, Leipzig.	1926
Müller, H.,	Gänge durchs Kirchenlied an der Hand des Paderborner Gesangbuches, Paderborn.	1926
Volbach, Fritz,	Handbuch der Musikwissenschaften, I. Band, Münster.	1926

II. Quellen musikalischer Art.

Gesang- und Psalmenbuch bei Adam Berg, München.		1586
Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder, Breslaw		1657
Schnüffis, Laurentius von,	Mirantisches Flötlein....., Constanz.	1682
„Tochter Sion"	Neues Gott und dem Lamm geheiligtes Kirchen- und Haus-Gesangbuch der Tochter Sion, Köln.	1741
Christ-Kath.	Kirchen-Gesang-Buch nach dem Gedanken des gecrönten Propheten Joannes Baptista Barmann, Augspurg.	1760
Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-kath. Kirche, Landshut.		1777
Neues kath. Gesangbuch von Rudolf Deutgen, Osnabrück.		1792 (1783)

Choralmelodien zum Heiligen Gesange ... von M.L. Herold. 1808

Choralmelodien zu dem kath. Gesangbuch, Leipzig. 1832

Choralmelodien von Kunkel, Mainz. 1832

Vollständiges kath. Choralbuch ..... von A. Homeyer, Duderstadt. 1840

Melodien zu den kath. Gesängen für die öffentliche und häusliche Andacht, Leitmeritz. 1844

Der heilige Gesang oder Kath. Gesang- und Gebetbuch, Trier. 1846

Volksweisen deutscher Kirchenlieder zum Schulunterricht, Wien. 1851

Orgelbegleitung zu den Melodien des Kölnischen Gesangbuches von A.G. Stein, Köln. 1853

Tedeum laudamus! Grosses kath. geistl. Liederbuch, Wien. 1855

Kehrein, J., Kath. Kirchenlieder. 1859/63

Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Münster. 1868

Choralmelodien zum Eichsfeldischen Gesangbuch von Tilike-Homeyer, Langensalza. 1871

90 Kirchengesänge, Limburg entnommen von P. Piel, Düsseldorf. 1884

Dreves, G.M., O Christ hie merk! Ein Gesangbüchlein geistl. Lieder, Freiburg. 1885

Kantate, Kath. Gesang- und Gebetbüchlein von J. Mohr, Regensburg. 1888

Vierstimmiges Gesangbuch für die Diözese Trier. 1893

Katholische Gebete und Kirchengesänge, Berlin. 1895

Melodien zu d. kathol. Gesangbuche Sursum corda, Paderborn. 1899

Melodien zu d. Gesang- und Gebetbuche, Köln. 1900

Diözesengesangbuch, Mainz. 1900

Breslauer Diözesengesangbuch (hrsg. von Franz Dirschke) Breslau. 1902

Diözesengesangbuch f.d. Diözese Osnabrück. 1903

Der kleine kathol. Christ, Wien. 1904

Volksliederbuch (gen. Kaiserliederbuch) für Männerchor, Leipzig. 1906

Cantemus Domino, Beilage zu Mohr's Caecilia, Mödling. 1907

Gesangbuch für das Bistum Ermland, Braunsberg. 1908

Magnificat, Kathol. Gesangbuch für die Erzdiözese Freiburg. 1908

Kathol. Gesang- und Gebetbuch f.d. Diözese Hildesheim. 1908

Neues Wunderhorn, Die schönsten deutschen Volkslieder, Berlin. 1908(?)

Gesangbuch f.d. Erzdiözese München-Freising. 1909

Ausgewählte kath. Kirchenlieder von Paul Gaide. 1909

Laudate, Gesangbuch f. das Bistum Meissen, Bautzen. 1912

Manna, Kath. Gebet- und Gesangbuch für Böhmen, Prag. 1912

Volksliederbuch für gem. Chor (Kaiserldb.), Leipzig.	1915
Deutsches Kommersbuch, bearbeitet von Reisert.	1920
Susani, Ein Weihnachtsbuch, München-Gladbach.	1921
Gebet- und Gesangbuch f. die kath. Jugend, Wien.	1922
Der Spielmann, Liederbuch für Jugend und Volk, Burg Rothenfels a. Main.	1923
Kyrioleis, Kleiner Psalter geistlicher Lieder, H.Müller Deutsches Quickbornhaus, Rothenfels.	1923
Gloria, 240 neue religiöse Lieder, Regensburg.	1926
Gesangbuch für das Bistum Münster.	1928
Friede den Menschen von Hoffbauer.	1928

oooOooo

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort. I
Motto. II
Literaturangabe. III
Inhaltsverzeichnis. VII
Einleitung. 1
Zur Geschichte des Kirchenliedes. 2
I. Kapitel: Musikkritische Untersuchung des Hymnus „Veni creator" zur Illustrierung der Methode. 8
Vorbemerkungen. 8
1. Abschnitt: Veränderungen des Notenbildes. . 10
2. " : Veränderungen des Rhythmus. 15
3. " : Entwicklung zur Taktform. 18
4. " : Entwicklung zum Periodenbau. ... 25
5. " : Die Wandlung der Tonalität. 33
II. Kapitel: Melodische Varianten. 38
1. Abschnitt: Melodische Varianten gesetzmäßiger Art. 38
§ 1. Änderung konstruktiver Elemente. 39
a) Tonale Wandlung der Melodie. 39
I. Völlige Umwandlung der Tonart. . 39
II. Geringfügige Änderungen tonaler Art. 59
b) Wandlung der tektonischen Struktur zur harmonischen. 60
§ 2. Änderung der melodischen Linie. 69
a) Verzierungen der Kernmelodie. 69
Vorbemerkungen. 69
I. Änderungen durch Wechseltöne. .. 74
II. Änderungen durch Austerzen. 78
III. Änderungen durch Durchgangstöne. 81
b) Vereinfachung der Melodie. 86
2. Abschnitt: Melodische Varianten zufälliger Art. 100
III. Kapitel: Rhythmische Varianten. 102
1. Abschnitt: Rhythmische Varianten taktischer Art. 102
§ 1. Vom freien zum Takt-Rhythmus. 102

Seite

§ 2. Taktänderungen mensurierter Melodien.. 108
2. Abschnitt: Rhythmische Varianten melodischer Art. 114
§ 1. Rhythmische Verzierungen. 114
§ 2. Rhythmische Vereinfachungen. 120
I. Einförmige Melodie --- Orgelzwischenspiele. 120
II. Wegfall synkopenhafter Gebilde. ... 123
III. Wegfall punktierter Noten. 128
IV. Wegfall anderer „Unebenheiten". ... 129
V. Änderung mehrstimmiger Melodien. .. 130
Anhang. 145
Beispiele. 146
Schluß. 156

oooOooo

Einleitung.

Die einschlägige Literatur zum Katholisch-Deutschen Kirchenliede weist trotz des jahrhundertelangen Bestehens des Kirchenliedes die unerfreuliche Tatsache auf, daß die theologische Wissenschaft sowohl wie die philologische verhältnismäßig spät sich dieses Stoffes annahm. Erst die zweite Hälfte des 19.Jahrhunderts wandte ihrer historischen Einstellung entsprechend, zögernd zwar, doch in steigendem Maße sich diesem Gebiete zu. Die Musikwissenschaft vollends, als die jüngste der zuständigen Faktoren, nahm sich in den letzten Jahrzehnten erst dieses Aschenbrödels an. Von verschiedenen Monographien und Spezial-Aufsätzen abgesehen, waren es K.S. Meister und W. Bäumker, die in den achtziger Jahren das Katholisch-Deutsche Kirchenlied vom musikhistorischem Standpunkte aus mit wissenschaftlicher Exaktheit behandelten und bahnbrechend für alle Nachfolgenden wurden. "Das katholisch deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen" (4 Bände) von W. Bäumker hat auch heute noch als zuverlässiges Standartwerk auf dem Gebiete des katholischen Kirchenliedes zu gelten und ist vorzugsweise dieser Abhandlung zugrunde gelegt.

Ein Vergleich der katholischen mit der protestantischen Literatur läßt auf den ersten Blick erkennen, wie ungleich umfassender und ausgiebiger die Abhandlungen, wieviel zahlreicher die Autoren auf protestantischer Seite sind. Ihre teilweise Erklärung findet diese Tatsache in der weit größeren Bedeutung, welche das deutsche Kirchenlied für die protestantische Liturgie hat. Erst in jüngster Zeit beginnt das Interesse für das Kirchenlied auf katholischer Seite wissenschaftliche Kreise zu beschäftigen, sodaß eine eingehendere, fruchtbarere und vielseitigere Bearbeitung dieses Gebietes zu erhoffen steht.

Was speziell die vorliegende Abhandlung angeht, so lag darüber bis zur Stunde kaum Sonderliteratur vor. Die systematische Zusammenstellung der verschiedenen Versionen und Varianten konnten nur als Quellen gelten, denn ein kritisch-historischer Vergleich liegt bisher nicht vor und gerade dieses ist die Aufgabe der vorliegenden Dissertation.

Es sollen also im folgenden die Veränderungen oder Wandlungen, welche das katholische deutsche Kirchenlied im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, musikkritisch untersucht, die äußeren Erscheinungen auf die treibenden Kräfte, wenn möglich, auf bestimmende Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt werden. Es handelt sich

dabei in jedem Falle nicht um den Text, sondern lediglich um die Melodie. Daher wurde der Text nur in den Fällen unterlegt, wo besondere Gründe dieses erforderten.

Zunächst möge hier folgen ein summarischer Überblick über

die Geschichte des Kirchenliedes.

1.) Nachdem in Deutschland das Christentum eingeführt und im weiteren Verlaufe der Entwicklung die römische Liturgie zur Geltung gekommen war, kam allmählich unter der kraftvollen Initiative Karls des Großen und durch die Pflege der von ihm gegründeten Sängerschulen zu Aachen, Metz, Soissons, St. Gallen u.a. der sog. Gregorische Choral zur Einführung. Während der liturgische (lateinische) Gesang von offiziell dafür bestimmten Sängern ausgeführt wurde, verhielt sich das Volk passiv. Es zeigte jedoch bald das Bestreben, auch in eigner Sprache seinen Schöpfer zu loben.[1)]

Psychologisch ist dieser Urtrieb des Menschen so stark, daß er sich auch bei andern Völkern neben oder gegen den lateinischen Ritus durchsetzte.[2)]

Die erste zaghafte Beteiligung des deutschen, christlichen Volkes zeigte sich wohl bei der Allerheiligen-Litanei. Die sich ständige wiederholenden Anrufungen „Kyrie eleison" veranlaßten die Zuhörer, aus ihrer passiven Haltung herauszutreten und in diesen Ruf einzustimmen.[3)] Die Bezeichnung „Leisen" (Lais, Laich), nach glaubhafter Überlieferung abgeleitet von „eleison", das oftmalige Wiederkehren des Kyrie eleison am Schlusse eines Liedes, oft genug in sehr losem Zusammenhange mit dem Inhalt desselben, weisen auf diesen Entwicklungsgang hin. Vielleicht hat man den verschiedenen Weisen des Kyrie eleison schon damals deutsche Texte unterlegt, ähnlich, wie man unter die Jubilationen des Alleluja beziehungsreiche Sequenzen dichtete (z.B. Notker Balbulus). Zu diesen in Wort und Ton erweiterten Anrufungen gehört z.B. das aus dem 9. Jahrhundert stammende „Unsar trohtin hat farsalt" und das in Prag 973 gesungene „Christe kinado, Kyrie eleison unde die heiligen alle helfant uns! Kyrie eleison".

2.) Als in der Mitte des 12. Jahrhunderts, in der glanzvollen Staufenzeit die christliche Lehre die Kultur durchdrungen hatte, die Architektonik christliche Wunderbauten erstehen ließ,

---

1) Vgl. Bäumker, Das Katholische Deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, S.6.
2) Vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. XLIV.
3) Vgl. Kath. Kirchenmusikjahrbuch 1927.

brachte die dichterische Begeisterung religiöse Lyrik hervor von einer seltenen Innigkeit des Gefühls und einer erlesenen Wahrheit des Ausdrucks. Wackernagel schreibt darüber:[1] „Man wird die schönen Lieder Spervogels, des von Kolmar, Walther's von der Vogelweide und der andern Dichter bis zu Michel Vehem's Gesängen nicht anders denn kirchlich nennen können; sie bezeugen auch die vollkommene Befähigung der Zeit zur Hervorbringung von kirchlichen Liedern im engern Sinne, sowohl was die Kraft der Erkenntnis als die Poesie des Ausdrucks betrifft." [2]

Musikalisch stehen die Lieder dieser Epoche in Abhängigkeit und Verwandtschaft zum gregorianischen Choral. Es liegt ja auf der Hand, daß eine Musik, die ein Jahrtausend lang Gesang der Kirche war, nicht unwirksam bleiben konnte bei der Bildung dieser deutschen Kirchenlieder. Aus dem gregorianischen Choral, als aus dem Quellgrunde erflossen sowohl diese ersten Kirchenlieder, wie auch die Lieder der Geissler, die Minnelieder und Meistergesänge. Charakteristische Merkmale: Kirchentonarten, Melismen, keine geschlossenen Perioden, Fehlen der Versform und des Reimes usw. finden sich in allen wieder. Eine parallele Entwicklung geht aus der Wurzel des gregorianischen Chorals z.B. über die Sequenzen zum weltlichen Gesang und führt zur Motette.

3.) Das Zeitalter der Reformation brachte naturgemäß eine besonders starke Entwicklung des Kirchenliedes mit sich. Die Reformatoren suchten mit Eifer alles „Römische" aus ihrer Liturgie zu verdrängen, wozu natürlich auch der lateinische Choral gehörte; dann aber waren sie bestrebt, durch das deutsche Kirchenlied ihre Lehre zu verbreiten. Die Reaktion im katholischen Lager suchte diesem Einfluß zu begegnen, indem sie daran ging, deutsche Lieder, von katholischem Geiste getragen, unter das Volk zu bringen. So entstanden die ersten katholischen Liedersammlungen resp. Gesangbuchausgaben von Vehe 1537, Kethner 1555, Leisentrit 1567, Ulenberg's Psalter 1582, Münchener Gesangbuch 1586 u.a. Die Vorrede zu den verschiedensten Gesangbüchern aus jener Zeit beweisen die apologetische Haltung schlagend. So heißt es in der Vorrede zu Leisentrits Gesangbuch 1567:[3] „?... dann die alde, eintrechtige, vnzetrenliche und allein seligmachende Christliche Religion, wird durch die vnzelbaren manichfeltigen Secten wohn vnd meinungen, gar jemmerlich geschmehlert, vnd werden teglich allerley trotzige, auffruerische, lester vnd schandlieder, so wol zuuerachtung ordentlicher Obrigkeit,als zuuertilgung,des alten Christ-

---

1) Wackernagel, Das Kirchenlied, Vorrede VI.
2) Dr. A. Beck, Geschichte des kath. Kirchenliedes, S. 139 ff.
3) Zitiert nach Bäumker, pg. 188.

lichen Glaubens, gemacht, Gesungen vnd gebraucht, nit allein vor vnd in den Heusern, Sondern auch offentlich in dem Hauss Gottes, ... machen die leut gantz jrre, ja auch abfellig von rechter Christlicher ban vnd andacht....vnd habe....zu auffnemung vnd erhaltung der Altgleubigen wahrer, Apostolischer, Christlicher Kirchen..... die nothwendisten alten Kirchen geseng, auch etliche Psalmen, vnd andre geseng mehr... in zwe bucher verordent....." Ähnlich äußern sich die Autoren zum Dilinger 1576, Cölner 1599, Mainzer 1605, Andernacher 1608, Ulenbergs Gesangbuch 1603 usw.

Wenngleich zuzugeben ist, daß das deutsche Kirchenlied seine eigentliche Stoßkraft gerade in und infolge der Reformation entfaltete, so ist doch nicht zu übersehen, daß eine große Anzahl von deutschen Kirchenliedern schon früher bestanden. [1]

4.) Nach der Reformation.[2]

Als zwangsläufige Begleiterscheinung ist anzusehen, daß infolge der reformatorischen Strömung und Gegenströmung das Kirchenlied aus seiner mehr lyrischen Haltung in eine dogmatische gedrängt wurde; man wollte mehr auf Meinungen, als auf das Gemüt wirken. Hierdurch wurde eine Richtung angebahnt, die ihre letzten Auswirkungen zeitigte im Ausgange des 18. Jahrhunderts, da es nur noch Aufgabe der Religion und damit des Kirchenliedes zu sein schien, das Volk über seine religiösen Belange zu belehren. Deismus, Josefinismus und Rationalismus haben an dieser Entwicklung größten Anteil.

Andrerseits war durch die Reformation dem Subjektivismus das Tor geöffnet. So erklären sich wohl die stark gefühlsbetonten aber völlig subjektiv empfundenen Lieder z.B. eines Friedrich von Spee und andrer aus dieser Zeit. Über diese Linie führt auch der Weg der Ausartung des K.L. in süßliche Schäferweisen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Es ist nicht zu verwundern, wenn der Geschmack sich bald übersättigt von dieser Richtung abwandte und sein Heil suchte im entgegengesetzten, gefühlsarmen, nüchternen Rationalismus, dessen Einfluß noch die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts überschattete. Der Rückgriff auf die alten, fast verklungenen und vergessenen Weisen des K.Liedes brach erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich Bahn und dürfte auch in der Gegenwart und Zukunft als Ausgangspunkt einer Reform zu gelten haben.

Nach diesem historischen Überblick möge eine kurze, musikkritische Skizzierung der einzelnen Jahrhunderte den Untergrund zeich-

---

1) Nach Möhler, Kirchenmusik waren es gegen 1500;nach Wackernagel 1057.

2) Vgl. Beck, Gesch. d. kath. K.L., S. 145 usw.

nen, auf welchem die Varianten entstehen konnten.

12. Jahrhundert. Eine starke Abhängigkeit der ältesten deutschen Kirchenlieder vom Greg. Choral ist ebenso leicht erkennbar wie erklärlich. Es wird lateinischen Hymnen Note für Note deutscher Text unterlegt, (vgl. Bäumker I. S. 646 „Kom schepfaer geist, Kethner 1555; vgl. auch S. 10 dieser Arbeit; oder ein lateinischer Hymnus wird zu einem K.L. erweitert oder motivisch verwertet (vgl. Bäumker, I. S. 506).

13. Jahrhundert. Die Lieder der Minnesänger haben sicher Einfluß auf die künstlerische Ausgestaltung der Melodiebildung und des Strofenbaues gehabt, sind aber nur vereinzelt in das Kirchenlied übergegangen. (Vgl. z.B. Bäumker, I. S. 451).

14. Jahrhundert. Die Meistersinger, deren Innungswesen eine zunftgemäße Handhabung des Dichtens und Komponierens besonders durch die Singeschulen inaugurierte, stützten durch ihre Regeln weiter den Strofenbau. Die Form erstarrt bei ihnen allerdings oft zur Formel. (Vgl. dagegen Bäumker I. S.562). Viele neue Feiertage, Übersetzungen der lateinischen Hymnen (Mönch von Salzburg), die Weihnachts-, Passions- und Oster-Spiele fordern das K.L. Charakteristisch ist die sogenannte Mischpoesie. Der „modus lascivus" d.i. Lydisch mit B-Vorzeichen macht sich geltend. Die knappe Form des Volksliedes ist von Einfluß auf das K.L.; weniger sind dies die Lieder der Geissler. Die Kadenzen der Kirchentonarten werden schon durch das Chroma angegriffen; die Mensur bildet den Ausgangspunkt des späteren Taktes und weiterhin der strengen Periode.

15. Jahrhundert. Die Zahl der Lieder und ihre Verbreitung wächst durch den Notendruck. Charakteristisch ist die Umdeutung weltlicher Texte und die Unterlegung geistlicher Neudichtungen unter bekannte weltliche Volksweisen (Heinrich von Loufenberg 1445 in Freiburg i. Br.) (vgl. Bäumker I. S. 13).

16. Jahrhundert. Die Blüte der katholischen Kunstmusik (Palaestrina, Lassus) färbt ab auf das K.L. besonders in den Kadenzierungen (Diesis); beide demselben Nährboden entstammend haben die Züge des Greg. Chorals: Diatonik, Kirchentonart, reichen Rhythmus, Taktwechsel usw. Der ethische Gehalt ist „Glaube, Gefühl, Wahrheit". Diesen Geist atmen die ersten Liedersammlungen. Vehe 1537, Leisentrit 1567, Hecyrus 1581, Kethner 1555, Dilingen 1576. Die beweglichen Notentypen der Buchdrucker, die Freude des Volkes am Gesang, die Verachtung des lateinischen Chorals läßt das deutsche Lied erstarken; es wird Gemeingut und hält sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

17. Jahrhundert. Die Kirchentonarten erlöschen allmählig; die vielstimmige, architektonische Musik tritt zurück zugunsten der

begleiteten Monodie, die Melodie wird harmonisch empfunden (Generalbass), der Einfluß der Figuralmusik mit Chroma zeitigt stärkere Versuche, die alten Tonarten nach Dur und Moll umzubiegen; die alte, reiche Rhythmik erhält sich etwas länger und erliegt dann auch der taktischen Gleichmäßigkeit; Einfluß der Instrumentalmusik und der italienischen Oper auf die Melodiebildung; die alte objektive, naive Haltung des K.L. weicht der Subjektivität;Anfang der Verzierungen! Schon München (1586) zeigt gegenüber den choralmäßigen Fassungen ein mehr volkstümliches Gepräge,ebenso Mainzer Cantual und Beuttner 1602. Den figuralen Einfluß, Chroma,Verzierungsansätze zeigen die Gesangbücher der Jesuiten: Neu-Mainzisches Gesb. 1628, Würzburger Gsb. 1628, Corner 1631 u.a.; stärker noch Kuen 1638, Spee's Trutznachtigall 1649, Harpfe Davids 1659, Würzburger Evangelien 1653, Mainzer Psalter 1658, Keusche Meerfräulein 1664 und besonders: Ausbündig schöne Melodien von Josef zu den Hirtenliedern des Angelus Silesius 1657.Dieser süße, sentimentale, subjektive Einschlag, weit entfernt vom Geiste des Choral, wird fast ganz weltlichen Charakters bei Procopius 1660, Laurentius von Schnüffis 1690 und 1695 u.a.

18. Jahrhundert. Fortsetzung dieser tonalen, rhythmischen, harmonischen Umdeutung. Neue „verlüstigte" Weisen wollen Lindenborn 1741, Barman 1760, Hausen 1762, Dresden 1765, Kohlbrenner 1777 (Michael Haydn 1790) Franz 1778 u.a. Darnach die direkt rationalistischen Gsb. von Deutgen-Hemnis 1781, Mainzer Diözesengsb. 1787, Gsb. von Werkmeister 1787, Erlanger Gsb. 1789, Würzburger Gsb. 1800, Nürnberger Gsb. 1800, Herold 1808 u.a. Von ähnlichem Geiste beseelt, wenn auch ohne den protestantischen, norddeutschen Einschlag sind: Gesangbuch der Kaiserin Maria Theresia 1774, Katechetische Gesänge 1778, 1779 u.a. Die Idee des Glaubens erhält wenig Gewicht gegenüber „dem praktischen Christentum" (Nächstenliebe), es fehlt an Einfachheit, Innigkeit, Tiefe. [1]

19. Jahrhundert. Das erste Viertel noch unter rationalistischem Einfluß; so die Gesangbücher:München 1810-1811,Mergentheim 1802, Sagan 1806 u.a.Die Reaktion greift zurück auf die alten Kirchenlieder; die beabsichtigte Vereinfachung wird oft zur Vernüchterung, Taktschema, Dur und Moll, harmonische Auffassung bleiben. Repraesentanten dieser Richtung sind: Toepler 1832, Homeyer 1840, Praessar 1841, Bone 1847, Schmidts 1836, J. Knievel 1840, Bone 1856, Gereon Stein 1853, Tilike 1862 und 1864, Mohr 1881 und 1891, Dreves 1885 u.a. Der Caecilienverein (gegr. 1867) brachte durch seine Organisation Anregung und Zielstrebigkeit; die über-

---

1) Vgl. Bäumker, Zur Gesch. des K.L.; Beck, Gesch. d. kath. K.L.

all auftauchenden „Diözesangesangbücher" sanktionierten und festigten leider die verschiedenen Fassungen. Im Interesse der Einheitlichkeit wäre Fühlungnahme geboten gewesen, es fehlte die Approbation der Bischöfe für die Melodien.[1)]

20. Jahrhundert. Versuche, Texte und Melodien der Kirchenlieder zu revidieren: ohne einheitliches Vorgehen; vgl. Kreitmaier, Gloria 1926, Müller, Hermann, Kyrioleis 1923, Hoffbauer, Friede der Menschen 1928.

Franz M. Böhme bemerkte in seinem „Altd. Liederbuch" S. XLV: „Das katholische, geistliche Volkslied ist ein edler, aber halb abgestorbener (Sperrdruck bei Böhme) Zweig der Volksdichtung, und es ist auch nicht zu beklagen, wenn manche, dem dunkeln, abergläubischen Mittelalter angehörenden Gesänge aus dem Volksbewußtsein immer mehr verschwinden. Die geistige Atmosphäre, die ihnen Entstehen gab, ist eine veränderte, ihnen nicht zuträgliche geworden, darum finden die vom Clerus in Scene gesetzten Wundererscheinungen keinen Glauben und jene auf solches Gaukelwerk von geistlichen Wundermärchen oder alten Heiligensagen ersonnenen Lieder keinen Anklang mehr, und einmal dahin gesunken, werden sie nicht wieder auferstehen."

Diese summarische Auslassung einer Autorität auf dem Gebiete des Volksliedes dürfte wohl sehr einseitig ausgefallen und durch die weitere Entwicklung als überholt anzusehen sein. Die praktische Pflege des katholischen Kirchenliedes nicht zuletzt durch den „Allgemeinen Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Schweiz" getätigt, die historisch-wissenschaftliche Durchdringung dieses Gebietes in jüngster Zeit deutet auf ein Erstarken, keinesfalls auf ein Absterben des katholischen Kirchenliedes hin.

---

1) Vgl. Bäumker und Beck, Geschichte des K.L.

I. Kapitel.

Musikkritische Untersuchung des Hymnus „Veni Creator".

Die Veränderungen im Kirchenliede können gesetzmäßiger oder mehr zufälliger Art sein. Das Schwergewicht in dieser Abhandlung soll auf ersteren liegen. Es lassen sich nun die Veränderungen der ersten Art zurückführen auf Umwandlungen

1) des Notenbildes,
2) des Rhythmus,
3) des Taktes,
4) der Melodie,
5) der Tonalität.

Vorbemerkungen.

Wir ziehen zu einer eingehenderen Untersuchung an erster Stelle den uralten Hymnus [1] heran „Veni creator spiritus", um zugleich **die Methode zu illustrieren**, welche in ähnlicher Weise auf alle anderen zitierten Lieder angewandt wurde. Der Urform stellen wir gegenüber die Varianten der nachfolgenden Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag, legen die verschiedenen Abweichungen fest und suchen die für die Metamorphose verantwortlichen Kräfte aufzuspüren. Daß bei jedem Liede die verändernden Kräfte nicht in ihrer Gesamtheit wirksam werden müssen, spricht durchaus nicht gegen deren Gesetzmäßigkeit im allgemeinen.

Der Hymnus [2] „Veni creator spiritus"ist sowohl textlich wie melodisch der Urquell des deutschen Kirchenliedes, das heute noch Gemeingut aller deutschen Katholiken ist; die textliche Fassung ist fast überall eine annähernd gleiche: „Komm Schöpfer Geist, kehr bei uns ein." Es gehört dieses Lied also zu den zahlreichen Weisen, die ihren Ursprung nehmen aus dem gregorianischen Choral. Ein Großteil frühester Kirchenlieder ist übrigens der Hymnologie des Chorals entnommen.[3] Wie in der gesamten Musikgeschichte sich

---

1) Vgl. Bäumker, Wackernagel, Zahn u.a.
2) Unter Hymne in dem hier angezogenen Sinne wird verstanden „ein metrisch oder rhythmisch abgefaßtes Preislied auf Gott oder die Heiligen". Vgl. Kirchenlexikon von Herder, Stapper, Grundriß der Liturgik, S. 126.
3) Vgl. J. Kaiser, Beiträge zur Geschichte der alten Kirchenhymnen 1886.

der Zusammenhang zwischen den einzelnen Perioden nachweisen läßt, so ist leicht zu konstatieren, daß das deutsche Kirchenlied sich zunächst orientierte an dem schon bestehenden lateinischen Urbilde, nämlich der Hymne. Zudem lag dem Germanen an und für sich wohl nicht sonderlich die reiche Melismatik, die sich mehr als romanisches oder orientalisches Element kennzeichnet, sodaß er naturgemäß der Hymne, die sich außerdem für den Massengesang von vorn herein besonders empfahl, den Vorzug gab. Daß das Volk sich schon an den lateinischen Hymnen beteiligte, wird mit Recht angenommen.[1] Es war nun ein durchaus naheliegender, allerdings für die Entwicklung des Kirchenliedes bedeutsamer Schritt, den Melodien des gregorianischen Chorals einen deutschen Text zu unterlegen. Daß ein solches Verfahren immer gut gelungen wäre, kann die Geschichte des Kirchenliedes nicht immer konstatieren. Luther läßt sich z.B. darüber aus: „Dass man den lateinischen Text verdollmetscht und lateinischen Ton und noten behält, lasse ich geschehen, aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss beyde Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen tun."[2] Vielleicht gehörte die Übersetzung des von Papst Gregor verfaßten lateinischen Hymnus „Chome schepfaer geist myte diner erwise" auch zu den von Propst Gerloh gemeinten Liedern, als er 1148 konstatierte: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies bei den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeigneter ist."[3] Diese Übersetzung findet sich nämlich neben der anderen „Kom schepfaer heiliger geist heimsuch der dinen mut als du weist" schon um 1200. Um 1500 entstand die Version „Kom hailger gaist mit diner gütt". Auch Luther lieferte eine Übersetzung, die in katholische Gesangbücher, z.B. Kethner 1555 und Leisentrit 1567 überging. Die Melodie stammt ungefähr aus der Zeit um 600, der deutsche Text findet sich um 1200 vor.[4]
Es folgen nun verschiedenste Varianten, angefangen von der Vaticana, die nach dem jetzigen Stande der Forschung als die älteste zu gelten hat, bis auf die Melodien, wie sie sich in den Gesangbüchern unserer Zeit fixiert finden. Der leichteren Zitierung halber tragen die einzelnen Versionen Nummern, auf welche Bezug genommen wird.

---

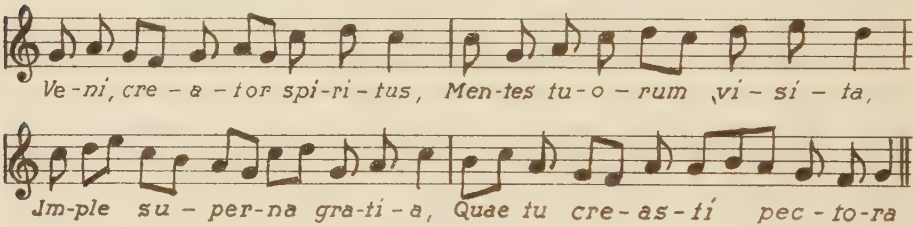
1) Vgl. Bäumker, I. Geschichte des Kirchenliedes.
2) Vgl. Bäumker, I. S.16 und den Bericht des Matthesius, S.17.
3) Comm. in Psalmos Ps. 49.
4) Vgl. P. Wagner, Einführung in die kath. Kirchenmusik, S.19.

1. Abschnitt.

Veränderungen des Notenbildes.

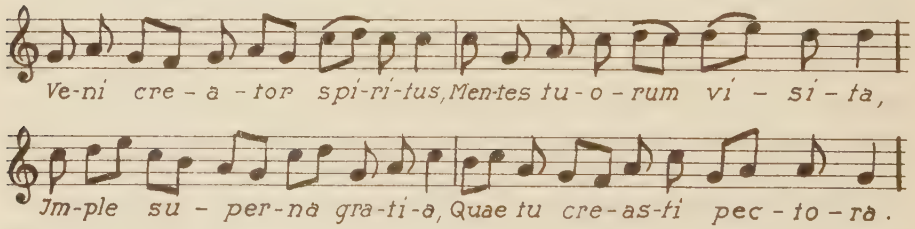
Schon bei oberflächlicher Betrachtung springen auch dem Laien zuerst die äußeren Unterschiede der Notierung ins Auge. Die früheste Niederschrift der Weise findet sich natürlich in Choralnoten vor. Auf diese weiter einzugehen erübrigt sich, da es sich hier um das deutsche Lied handelt. Die Vaticana-Melodie des „Veni creator" ist folgende:

1. Vaticana:



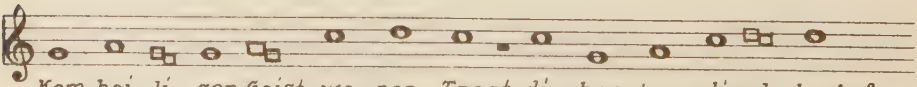
Es mag im Anschluß hieran sogleich die umgemodelte Veni-creator-Weise der sog. Medicaea folgen.

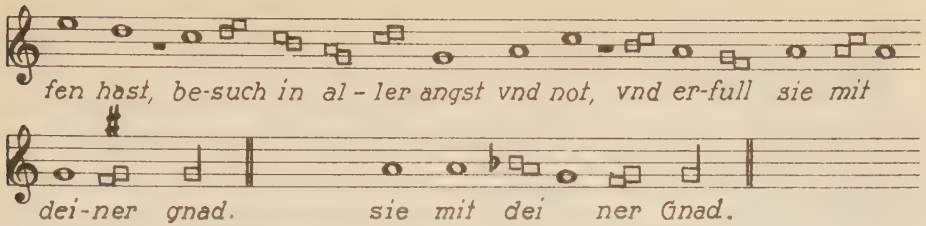
2. Medicaea:



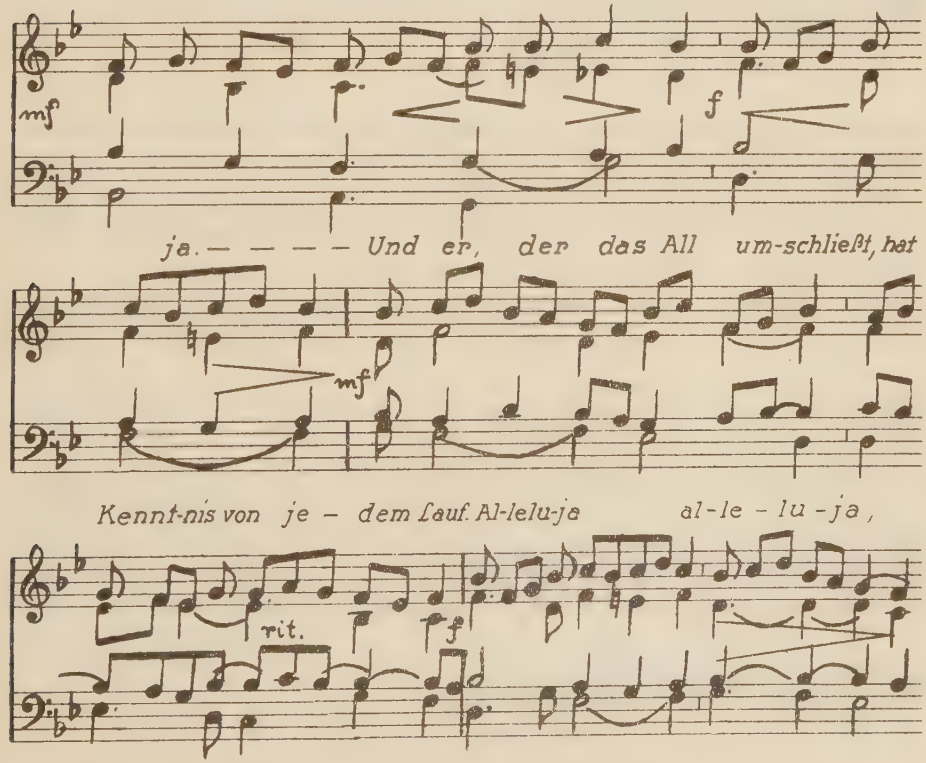
Die folgende Fassung ist eine Übertragung der Vaticana-Melodie - von der Schlußwendung abgesehen - in moderne Notation, wobei die Clivis- und Podatus-Form des Chorals beibehalten ist.

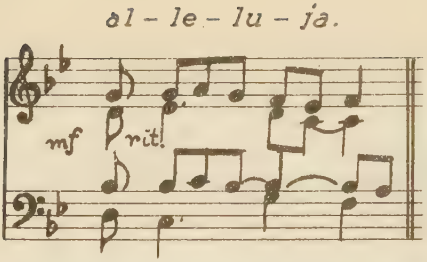
3. Kethner 1555:





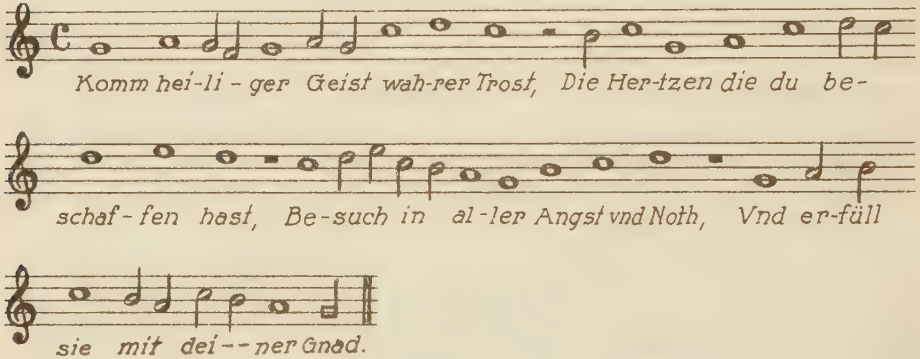
Dieses Vorgehen Kethner's vor fast 400 Jahren mutet seltsam aktuell an, wenn man sich die musikalischen Beilagen in der Zeitschrift „Bibel und Liturgie", Blätter für volksliturgisches Apostolat, besorgt von Prof. Dr. Pius Parsch, Chorherr in Klosterneuburg bei Wien, vergegenwärtigt. Im Grunde liegt hier dasselbe Bestreben vor wie damals, den Inhalt des lateinischen Ritus dem Verständnis des Volkes näher zu bringen. In Nummer 14 (1928/29) dieser Zeitschrift findet sich die deutsche Übersetzung des lateinischen Introitus-Textes vom Pfingstfeste „Spiritus Domini..." und zwar mit der Melodie des alten „Veni creator" erweitert durch ein dreifaches Alleluja:



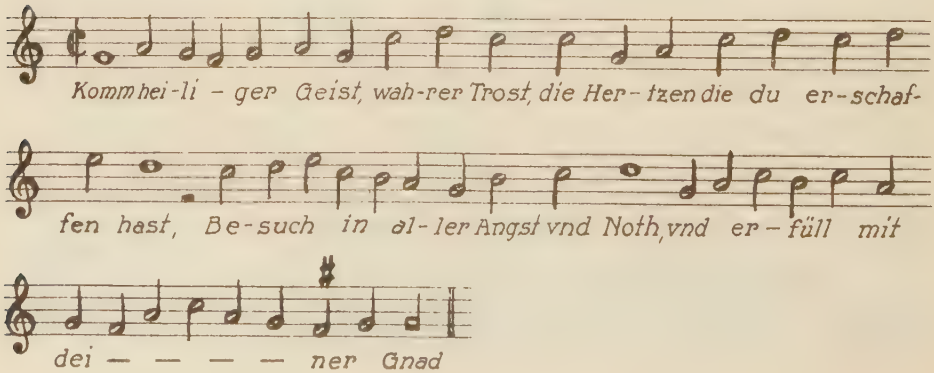


Auf diese Weise ist eine neueste Variante des alten Hymnus entstanden.
Beuttner (1602) 1660 hat die Choralfiguren abgestreift und notiert mit dem C-Vorzeichen, als Zeichen einer mensuralen Auffassung, in halben und ganzen Noten.

4. Beuttner 1602:



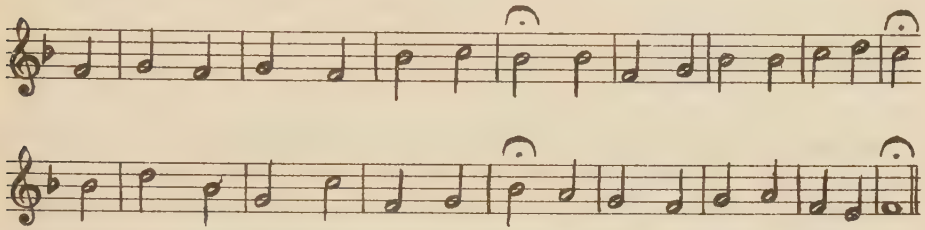
Nebenbei sei bemerkt,daß die mannigfachen musikalischen Verschiedenheiten all dieser Varianten im folgenden besprochen werden; hier handelt es sich zunächst nur um die verschiedene Notation. Cöln (Brachel) 1619 notiert mit dem Alla breve-Vorzeichen, abgesehen von der Anfangs- und Schluß-Note nur in halben Werten.
5. Cöln (Brachel) 1619, 1625, 1634; Nordstern 1671; Brauns Echo 1675:



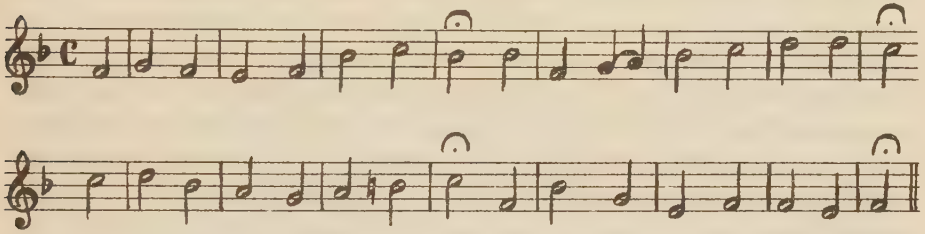
Daß die Melodie nicht in der figurierten Schreibweise des 18. Jahrhunderts auftritt, hat seinen Grund fraglos darin, daß diese altehrwürdige Kirchenton-Weise dem damaligen Geschmack gar nicht entsprechend war.

Deutgen 1792 notiert mit Taktstrichen in halben Noten, wie folgt.

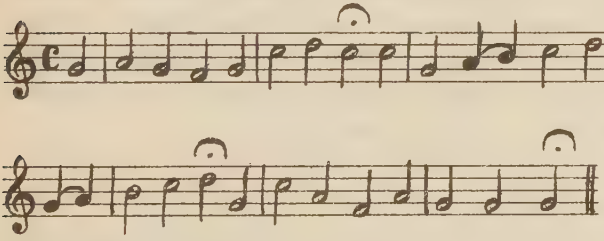
6. Deutgen (1781) 1792:



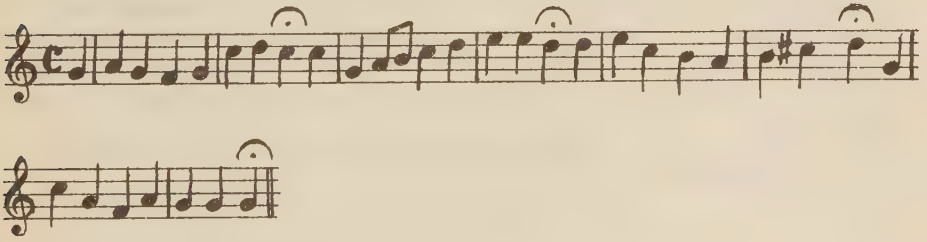
7. Herold 1808 notiert mit Alla-breve in Rhombennoten wie folgt:



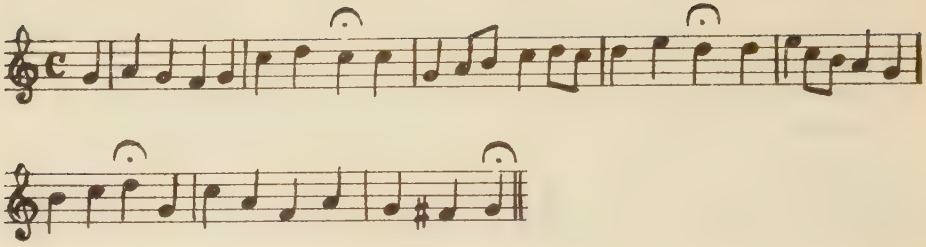
8. Leipzig 1832 notiert folgendermaßen:



9. Tilike 1871:



10. Trier 1909:



Wenn auch in den heute gebräuchlichen Gesangbüchern die 4/4-Notierung des Liedes vorherrscht, so kann von einer einheitlichen Schreibweise doch nicht die Rede sein. Neben dieser findet sich sowohl die Choralnotation, wie die Schreibweise in halben Notenwerten. 1) u. 2)

Diese mehr oder weniger äußere Veränderung des Notenbildes entspricht der Entwicklung, welche die Notenschrift im Laufe der Jahrhunderte überhaupt genommen hat. Sie stellt sich dar als sinnfälliges Dokument der Wandelbarkeit und des Wandels in der Form. Das Wesen des Liedes selbst wird an und für sich durch die Notation nicht berührt. Infolgedessen erübrigt sich eine eingehendere Beschäftigung mit den zum Notenbilde gehörigen Elementen, als da sind: Formen der Noten, Arten der Schlüssel, Liniensysteme, Vorzeichen und Vortragszeichen, Taktangaben usw. Allerdings, was gerade das Letztere, die Taktfixierung angeht, ist leicht einzusehen, daß es sich dabei um ein Vorgehen von größerer Tragweite handelt, daß die Grundlagen des Liedes selbst damit berührt werden. Es führt dies zu einem neuen Gesichtspunkte, das ist: Die Veränderung in Rhythmus und Takt.

---

1) Wenn man in modernen Gesangbüchern zurückgreift auf eine überholte Gepflogenheit, nämlich in ganzen und halben Noten zu notieren, so bedeutet das einen Anachronismus, den man kaum genügend wird begründen können. Dagegen ist zu bedenken, daß einem Großteile des Volkes ein solches Notenbild wenigstens in soweit bekannt ist, daß es den Eindruck eines langsamen Zeitmaßes gewinnt, infolgedessen leicht zum Schleppen verleitet wird, einem Übel, das die meisten Rectores ecclesiae zu beklagen haben.

2) Vgl. hierzu auch die Bemerkung Scherings, Die Grundgestalt unserer Choralmelodien 1927, S. 7.

2. Abschnitt.

Veränderungen des Rhythmus.

Dem cantus gregorianus liegt der freie Rhythmus zugrunde. Es werden zwei oder drei Einheiten in buntem, mannigfaltigem Wechsel zusammengefaßt, getragen von einem „Akzent". Es bedeutete der Akzent ursprünglich „Hebung" - gegenüber „Senkung" - der Stimme, stellte also ein melodisches Element dar. Später unterlegte die Terminologie neben dieser Bedeutung einen andern, rhythmischen Sinn. Danach heißt „Hebung" soviel wie „betont", akzentuiert"; Senkung dagegen soviel wie „unbetont" , „nicht akzentuiert". In diesem letzteren Sinne will hier „Akzent" und „akzentuiert" gefaßt werden.

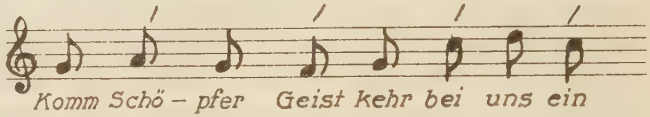
Der Wechsel nun zwischen betonten und unbetonten Silben hat auf die Bildung gerade ältester Choralmelodien sehr wahrscheinlich einen erheblichen Einfluß gehabt.[1] „Kehrt nun die Hebung, der Akzent die gute Zeit in regelmäßigen Zeitabschnitten wieder, so ergibt sich der Taktrhythmus; ist dies nicht der Fall, so ergibt sich der freie Rhythmus." [2] Mit der Mehrstimmigkeit, deren Anfänge bis ins 5. oder 6. Jahrhundert nach Christus zurückreichen,[3] und vor allem mit der schriftlichen Fixierung solcher Gesänge im 11. bis 12. Jahrhundert ergab sich die Notwendigkeit, den Wert der Noten festzulegen; da gegen eine Note mehrere gesetzt wurden, wäre ohne diese Maßnahme ein Zusammensingen unmöglich gewesen. Das Abmessen der Töne, wozu die Brevis und später die Semibrevis den Maßstab gab, nannte man "Mensur" und die so geartete Musik „Mensuralmusik" oder „cantus figuratus" gegenüber dem „cantus planus"- dem Choral. Dieses Prinzip der Mensur setzte sich allmählich auf allen Gebieten der Musik durch; auch das Kirchenlied blieb von dieser Entwicklung nicht unberührt. Neben die Auffassung „Betont oder unbetont" trat das Prinzip „Lang oder kurz". In folgerichtiger Entwicklung erhielten oft genug die betonten Silben Notenwerte von längerer, die unbetonten Nebensilben Notenwerte von kürzerer Dauer.[4] u. [5] Bei den Gesängen mit feststehen-

---

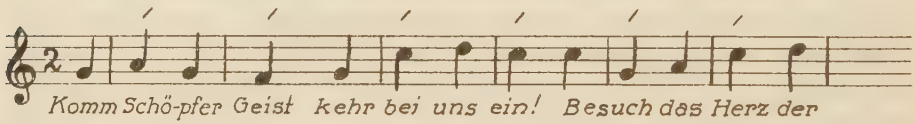
1) Man denke z.B. an die Rezitationstöne der katholischen Liturgie, oder auch an das „Pater noster" der Messliturgie in simplici modo, welches trotz seiner Melodiösität geradezu wie ein „wohltemperierter Sprechgesang" anmutet.
2) Vgl. Johner, Neue Schule d. Choralgesanges.
3) Vgl. Dr. P. Wagner, Vortrag in Koblenz. (Bericht Köln. Volkszeitung vom 16. September 1926).
4) Vgl. Böhme, S. XXVI.
5) Vgl. Griesbacher, Stilistik 1912, I. Bd., S. 102.

dem Versmaße, z.B. bei den Hymnen, kam überdies noch hinzu der regelmäßige Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben, der fast naturgemäß zum Takte hindrängte. Ähnlich wie das Versmaß faßt ja auch der Takt zwei oder drei Einheiten zusammen und hält an diesem Grundmaße das ganze Lied hindurch fest. Das Versmaß der deutschen Übersetzung unsres Hymnus würde z.B. sein:

dazu die Vaticana:



Es ist nicht zu verkennen, daß der Versrhythmus seine „guten" und „schlechten" Zeiten sehr leicht der Melodie aufdrängt, sodaß diese, dem starken Einflusse erliegend, sich folgendermaßen präsentieren würde: [1]



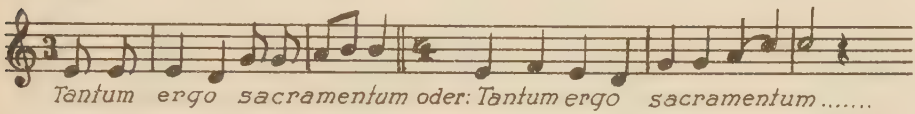
Unschwer läßt sich die ganze Melodie, wie ja auch die spätesten Fassungen zeigen, taktmäßig einteilen. Tatsächlich ist es auch fast bei allen Weisen aus jener Zeit später geschehen, sodaß sich in den heutigen Gesangbüchern deutsche Lieder nur noch vereinzelt in freiem, ursprünglichen Rhythmus finden.[2] Daß dieses Vorgehen immer glücklich und ohne Nachteile für die Melodie vonstatten gegangen wäre, wird niemand behaupten wollen. Im Gegenteil! Häufig genug wird beschnitten, amputiert, oder die Weise wird, so heftig sie sich sträuben mag, in eine Taktform, wie in eine Zwangsjacke, ja wie in ein Prokustesbett geengt und gezwängt; aus dem frischen muntern, natürlichen Flußlauf wird ein enger, regulierter Kanal. Es mag zugegeben werden,daß im Einzelfall eine solche Weise durch die Beschneidung etwas Wuchtiges, Lapidares,Felsenhaftes gewinnt; meist ist es nicht so. Gleichwohl wäre es verfehlt, für diese Wandlung des Liedes vom freien zum Taktrhythmus nur Unverständnis haftbar zu machen.Das allgemeine Musikempfinden nach dieser Richtung war eben taktmäßig geworden und dieses Formgefühl setzte sich allenthalben durch, denn die reflexive, historisierende Einstellung gegenüber den alten Weisen war dem damaligen, naiven Menschen fremd. Dazu kam, daß der Massengesang gerade in der Re-

---

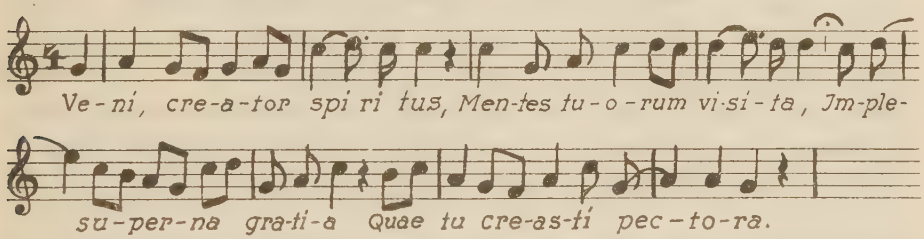
1) Vgl. Griesbacher, Stilistik, 1912, I. Bd., S.102.
2) Zur Frage des Versmaßes und des 2/4 oder 4/4-Taktes vgl. Schering, Die Grundgestalt unserer Choralmelodien, S. 7.

gelmäßigkeit der Arsis und Thesis eine große Stütze fand und zwar sowohl hinsichtlich der Erlernung und des Behaltens der Melodie und des Textes, als auch hinsichtlich der gemeinsamen Wiedergabe.

Um wieviel leichter man Gedichte in strengem Versmaß, womöglich mit Reimen erlernt, als solche in ungebundener Rede, ist bekannt. Wieviel schwerer auch heute das Volk eine Weise singt, welcher der Takt nicht zugrunde liegt, wie uneinheitlich und zerrissen diese gegenüber den taktmäßig aufgebauten Kirchenliedern wiedergegeben werden, zeigen immer wieder Choralweisen, wie z.B. das Tantum ergo oder das Asperges. Der aufmerksame Zuhörer wird oft genug die Tendenz [1] feststellen, die frei-rhythmischen Weisen [2] taktmäßig zu singen. So z.B.

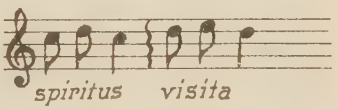


In einigen Diözesen ist diese letztere Singweise durch Aufnahme in das Gesangbuch offiziell sanktioniert. Speziell in Alumnaten, Seminarien oder anderen Kommunitäten, die naturgemäß eine straffere Uniformierung im Gesange aufweisen, kann man den Hymnus „Veni creator" mit kleinen Abweichungen hören wie folgt.

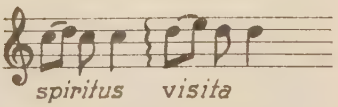


Übrigens zeigt sich schon eine gewisse rhythmische Verschiebung bei der Medicaea gegenüber der Vaticana und zwar bei spiritus und visita

Die Vaticana notiert



3) u. 4)
die Medicaea notiert



---

1) Böhme, Altd.Liederbuch behauptet direkt: „ein frischer Massengesang in seiner Fortbewegung ist ohne Takt für mich undenkbar." (vgl. S. XIV. 1877).
2) Rhythmus der Hymnen, Kirchenmusik. Jahrbuch 1907, S. 15.
3) Vgl. zu Wortakzent im Choral, Kirchenmusik. Jahrbuch 1907, S.1.
4) Vgl. R. Molitor, Die Nach-Trid. Choral-Reform 1901, S. 190.

Es ist das durchaus nicht zufällig. Die Ligatur auf spi- resp. vi- wurde augenscheinlich eingesetzt, um der Nebensilbe ri- resp. si- kein zu starkes Gewicht zu verleihen, da sie als höhere Töne ohnehin sehr hervortreten. Durch das Antizipieren der folgenden Note auf die Hauptsilbe wird der Akzent auf spi- resp. vi- transferiert. So unscheinbar diese Stellen sind,so zeigt ein Vergleich der Vaticana und Medicaea an zahllosen Stellen (was nur indirekt zum Thema gehört),daß ein System in dieser Abweichung liegt; nämlich das Bestreben, die lateinische Sprache nicht mehr nach Länge und Kürze, sondern nach schweren oder leichten, betonten oder unbetonten Silben zu behandeln.

3. Abschnitt.

Entwicklung zur Taktform.

Dieses Prinzip, auf die melodische Linie bei regelmäßigen Wechsel zwischen betonten und unbetonten Zeiten angewandt, führt naturgemäß zum Takte.Selbstverständlich setzt dieser Wandel nicht urplötzlich ein. Die Fassungen des „Komm Schöpfer Geist" in Nr. 3 - 7 bieten hierzu eine deutliche Illustration. Kethner (Nr.3) kennzeichnet sich durch die Verwendung von Choral- und modernen Noten als ein Übergang, der indessen den Notenwert nicht näher determiniert. Beuttner (Nr. 4) notiert bereits in ganzen und halben Noten und dokumentiert durch das C-Vorzeichen eine mensurale Auffassung.[1] Cöln (Nr. 5) geht einen Schritt weiter: es notiert im C-Takt und zwar, abgesehen von der Anfangs- und Schlußnote, in lauter halben Noten.Macht sich darin schon eine starke Annäherung an die moderne Wiedergabe bemerkbar,so bietet Deutgen (Nr. 6) und Herold (Nr. 7) die Darstellung der Melodie im ausgeschriebenen Takte,wie er mehr oder weniger schon in der früheren Zeit gefühlt wurde. In den nachfolgenden Ausgaben des 19. Jahrhunderts findet sich vorwiegend die Schreibweise in 4/4 Takte.

Diese rhythmische Metamorphose ging nicht spurlos an der alten melodischen Fassung vorüber. An und für sich wäre es möglich und nicht allzu schwer gewesen, die Choralmelodie in den 4/4 Takt

---

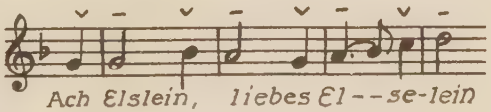
1) Es ist hier allerdings zu bemerken: Die Taktstriche im 17. Jh. haben noch nicht dieselbe Bedeutung, wie im 18. und 19. Jh.; sie stellen vielmehr „eine äußere Einteilung" dar, als eine nach den Gesetzen der Symmetrie orientierte. Vgl. Vetter, Das frühdeutsche Lied, S. 9.

zu pressen. Es würde sich die Melodie dann wie unter Nr. 10 präsentiert haben. Allerdings wäre dann namentlich der zweite Teil des Liedes für eine ruhige, bestimmte Hymnenmelodie reichlich bewegt geworden. Wohl aus diesem Grunde wurden die Melismen,wie die heute üblichen Singweisen unter Nr. 7 - 10 beweisen, beschnitten, sodaß die Melodie etwas Vereinfachtes, Gleichmäßiges, Getragenes, wenn man will, gegenüber der Urform Eintöniges und Schwerfälliges bekam. (Vgl. Nr. 5 - 10 mit Nr. 1).

Der freie Rhythmus, der den Choralweisen von Haus aus anhaftet, läßt bei der Übertragung in die Mensur von vornherein die Möglichkeit offen, in verschiedenen Taktarten zu notieren. Besonders, wenn die Transposition, wie es in sehr vielen Fällen geschieht, sich nicht an die Urmelodie hält, wird die Taktfrage oft genug eine Frage des individuellen Geschmackes. Daher finden sich die alten Weisen, wie noch zu erläutern sein wird, nach der mensuralen Übertragung sehr oft in verschiedensten Taktfassungen. Zwischen dem 4/4 und 2/4 resp. dem Alla breve ist die Divergenz ohnehin nicht sehr groß und man würde z.B. im vorliegenden Falle keine zwingenden Gründe für die 4/4 oder 2/4 Fassung erbringen können, wenngleich sich die 4/4 Notierung würdevoller erweist und daher heute allgemein den Vorzug gewonnen hat.[1] Daß aber auch ein und dieselbe Weise sowohl in 2- oder 4-teiligen, wie auch im 3 teiligen Takte aufgefaßt werden kann, davon legen genügend,noch auszuführende Belege, Zeugnis ab. Es ist dieses folgendermaßen zu erklären:Das metrische Prinzip "betont und unbetont" oder "Hebung und Senkung" wurde von dem Autor einer solchen mensurierten Choralmelodie umgesetzt in "Längen und Kürzen". Mit anderen Worten: Die betonten Silben erhielten zwei Schläge, die unbetonten einen Schlag.[2]

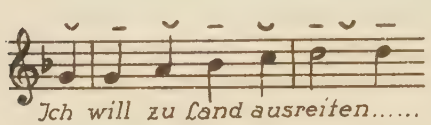
„Jeder Hebung mit der vorhandenen oder fehlenden Senkung entspricht in der Musik ein Takt: (Es ist hier die Rede von den alten weltlichen Volksliedern!). Soviel Hebungen also eine Strophe des Gedichtes hat, eben soviel Takte hat die Melodie. Am natürlichsten wird für die Hebung eine zweizeitige, für die Senkung eine einzeitige Note gesetzt, woraus der dreizeitige oder Tripeltakt entstand:

z.B. Nr. 24:



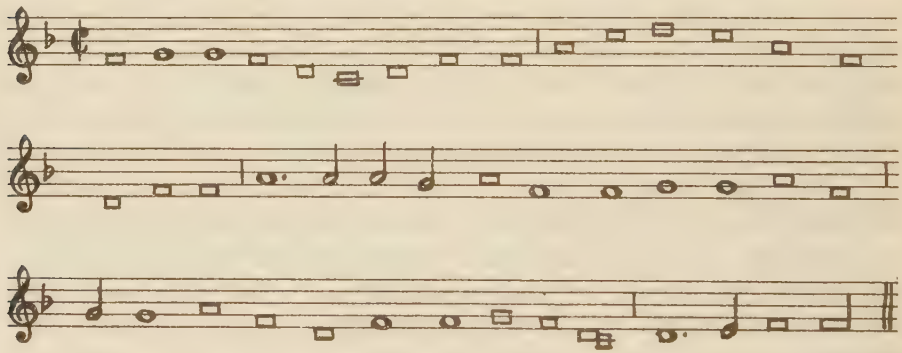
1) Die (auch mögliche) 2/4-Fassung würde dem Liede etwas Leichteres, Beweglicheres verleihen.
2) Vgl. Böhme, Altd. Liederbuch 1877, S. XXVI.

Der Tripeltakt [1] ist nicht unwahrscheinlich im frühesten Mittelalter der allein gekannte und gebrauchte gewesen. Für seinen ausschließlichen Gebrauch bis zu Anfang des 14. Jahrhunderts spricht die Tatsache in der Geschichte der Notenschrift, daß bis dahin nur zwei Zeichen für die Tondauer (Longa und Brevis) vorkommen .. Doch später finden wir, wie mein Liederbuch beweist, auch viele Volksweisen in der (dem deutschen ruhigen,gesetzten Naturell sehr zusagenden und darum bis heute vorherrschenden) geraden Taktart, z. B.: [2]

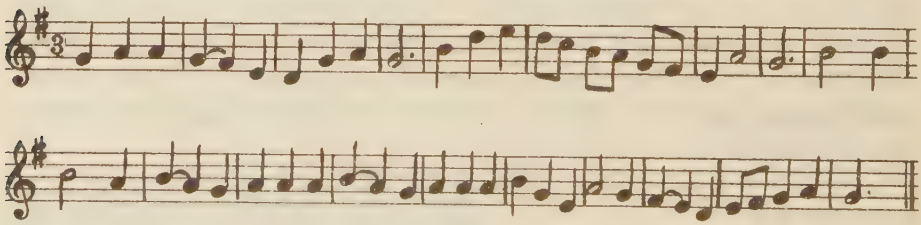


Darin wird Hebung und Senkung nicht mehr durch verschiedene Tondauer,sondern durch den Akzent (Tongewicht) unterschieden."

Es ist nun nicht zu verkennen, daß eine Choralmelodie bei der Übertragung in eine dreiteilige oder gerade Taktform in ihrem Charakter oft stark beeinflußt wird. Ein Beispiel mag dieses erläutern: „Nu bitten wir den heiligen Geist" vgl. bei Vehe 1537:



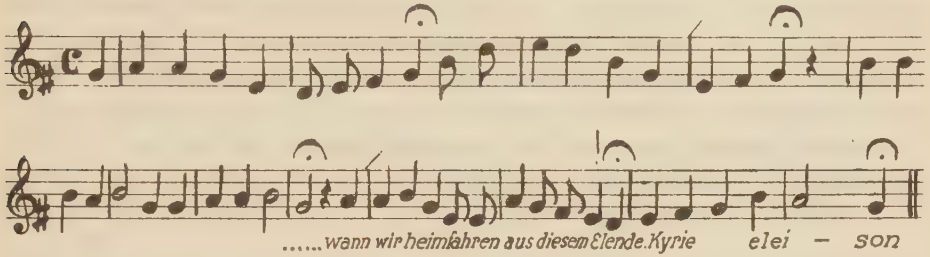
Bei Zahn findet sich folgende Variante, notiert unter „Gregor 1784":



1) Vgl. über den Zusammenhang zwischen Tripeltakt, Vetter, Das frühdeutsche Lied, S. 337. - Ebenso, Arnold, Einleitung zum Locheimer Liederbuch.

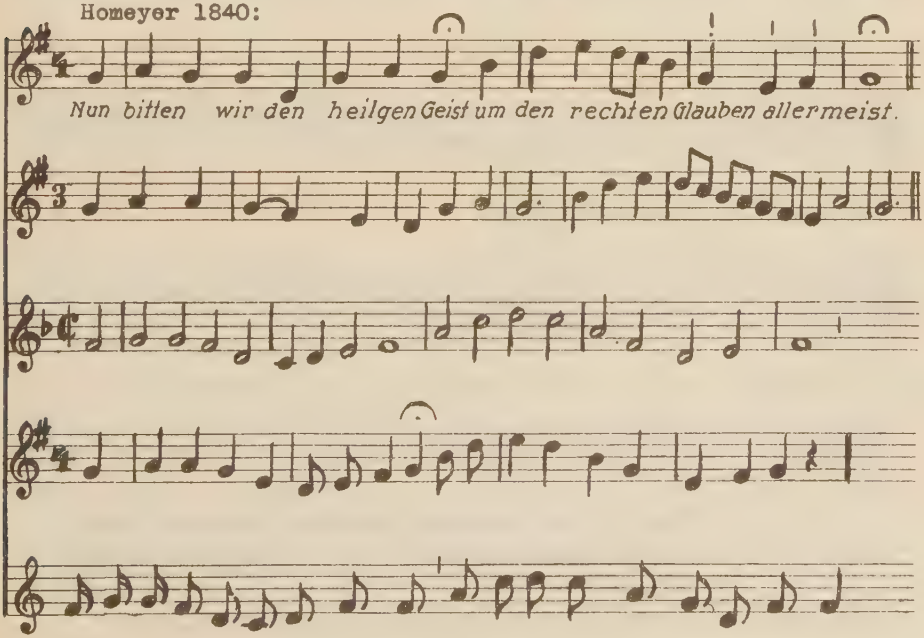
2) Die irrtümliche Auffassung des C-Zeichens, welches zeitweise eine Tempobezeichnung darstellte, hat diesen Entwicklungsgang sicher begünstigt. (Vgl. Schering, Die Grundgestalt unserer Choralmelodien 1927.

Diese Umgestaltung hat in ihrer barocken Färbung etwas Menuettmäßiges, Tänzerisches; eine gewisse instrumentale Stimmführung verstärkt diesen Eindruck, der eigentlich im Rhythmischen beruht. Ein wesentlich andres Ethos spricht aus folgender Version im geraden Takte bei Trier 1846:



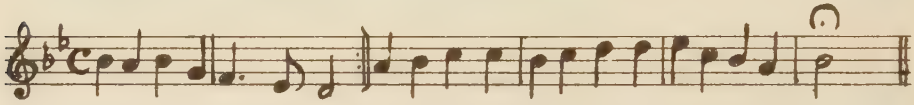
(Vgl. auch die Abänderung mensurierter Melodien in taktischem Sinne, z.B. „Hebet Augen und Gemüte" S.113, „Zu Bethlehem geboren" S.113/14). Aber auch die Varianten im graden Takte sind bei ein und demselben Liede von verschiedener Wirkung. Das liegt im Wesen des Taktes selbst. Fast jede Tonfolge ist mehr oder weniger neutral. Durch den Taktstrich wird die Melodie nach der taktischen und metrischen Seite festgelegt. Das bedeutet zunächst, daß bestimmte Töne nach ihrem Gewichte als Hauptruhepunkte hervorgehoben werden, wodurch andere Töne weniger gewichtig erscheinen. Hierbei wird der Vortrag der Melodie erheblich beeinflußt. Vergleiche:

Homeyer 1840:



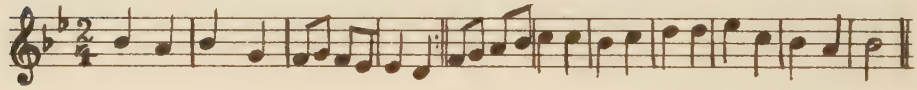
Diese wundervolle sakrale Tonfolge findet sich in verschiedenen Taktformen eingezwängt. Da die Note nach dem Taktstrich den Hauptakzent erhält, so erscheint die Melodie jedesmal verschieden gestaltet, besser gesagt verunstaltet: Homeyer hinkend, Gregor lustig tänzelnd, Ermland steif monoton, relativ am besten ist Trier. Weiterhin ist zu bemerken, daß der Takt „die kleinste höhere Einheit ist, zu der mehrere Zählzeiten zusammentreten".[1] Es ist einleuchtend, daß mit der Abänderung der Zähleinheit auch die Melodie irgendwie umgewandelt wird. So ist z.B. die Zähleinheit bei folgendem Liede wie auch die Zusammenfassung derselben zu einer Takteinheit verschieden: „Kommet, lobet ohne End".

1. Breslau 1902 (1750?):



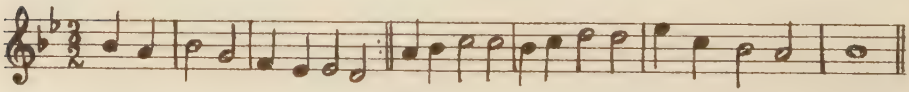
2. Prag 1805 und 1912:

3. Wien 1904 und 1922:



4. Leipzig 1838:

5. Sagan 1808 (Würzburg 1838):



Nr.	1	notiert	C,	die Zähleinheit	ist	1/4,	die	Takteinheit	4/4
"	2	"	C,	"	"	1/2,	"	"	2/2
"	3	"	2/4,	"	"	1/4,	"	"	2/4
"	4	"	C,	"	"	1/4,	"	"	4/4
			(aber die Melodietöne erhalten doppelten Wert!)						
"	5	"	4/2, die Zähleinheit ist 1/2, die Takteinheit 3/2						

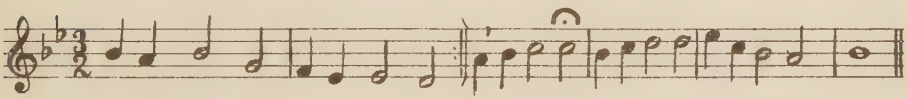
1) Vgl. Riemann, Allgemeine Musiklehre 1922, S. 91 u.s.f.

Schon dieses verschiedenfache Zerlegen der melodischen Linie, die bedingt ist durch die wechselnde Zusammenfassung von Teilwerten zu einer Takteinheit, hat eine Rückwirkung auf den Charakter der Melodie.[1] Vergleich das Ruhige bei Breslau, das Schleppende und Schwerfällige bei Leipzig, das Leichtbewegliche, Hüpfende bei Würzburg und noch mehr bei Sagan, das Asthmatische bei Prag. Erheblich gesteigert wird die Verschiedenheit der Wirkung je nach dem, ob ein Auftakt vorhergeht oder nicht;[2] denn durch all die Verschiebungen der Taktstriche werden die Schwerpunkte, die nun einmal zum Wesen des Taktes gehören auf Kosten der Melodie verschoben. Es ist auch nicht zu vergessen, daß die Zaesuren eine starkfühlbare, „konsequente Betonung der Zeilenenden" mit sich bringen.[3] Vetter nennt dieses im evangelischen Kirchenliede mit Recht „so durchaus unliebsam und minderwertig". Im katholischen Kirchenliede ist der Sachverhalt genau derselbe; die Auseinanderzerrung sinngemäß zusammengehöriger Zeilen erscheint als üble Folge hierdurch bedingt. Das Gefühl für die tonalen Spannungsverhältnisse und die Symmetrie der Teile trägt zweifellos dazu bei.

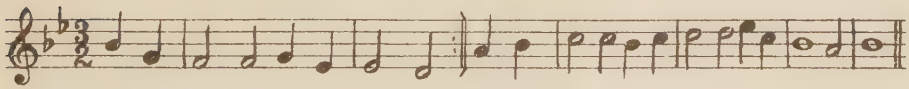
In dem oben angeführten Beispiele muß man umsomehr von einem willkürlichen, theoretisch unmotivierten Vorgehen der Autoren sprechen, da es sich um eine Melodie handelt, die von vornherein taktisch festgelegt war,[4] woraus nicht gefolgert werden soll, daß alle Versionen schlecht sein müssen. Zudem spielt in diesem Falle wohl sicher die Angleichung der Schreibweise an die vom Volke zersungene Melodie eine Rolle. Daß die Deklamation des Textes durch solche Taktänderungen oft vergewaltigt wird, zeigt u.a. Homeyer 1840.

---

1) Stork, Die Musik der Gegenwart 1922 (S. 106).
2) Wie verschieden ist z.B. die taktische Gewichtsverteilung der Melodie in folgenden zwei Versionen:
Sagan 1808:

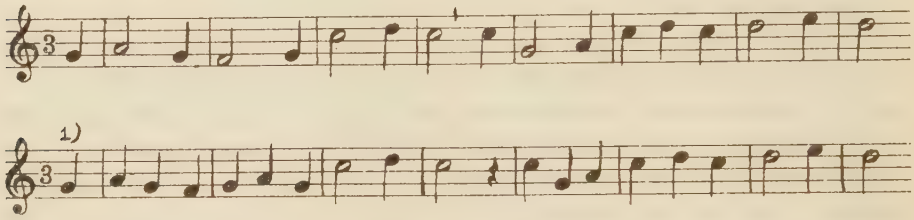


Würzburg 1838:



3) Vgl. Vetter, Das frühd. Lied, S. 224.
4) Dies gilt von den Versionen im Tripeltakt; der 2/4-Takt scheint Melodie- und Versbau noch eher gerecht zu werden, als der 4/4-Takt.

Auch das „Komm Schöpfer Geist", das seiner musikalischen Struktur nach sich vielmehr für eine 4-teilige Auffassung zu empfehlen scheint, läßt sich etwa folgendermaßen in dreiteiligem Takte notieren:



Tatsächlich findet sich eine ähnliche Variante in Braun's Echo 1675.

Es verhalten sich also die alten, im freien Rhythmus komponierten Weisen gegenüber der Taktgliederung an und für sich neutral, wenn man nicht sagen will, daß sie sich gegen diesen Zwang überhaupt wehren. Wenn trotzdem die Mensur sich durchsetzte, so beweist dieses einen Umschwung in der formalen Musikauffassung, welche nach einer taktmäßigen Gliederung und Wiedergabe der Gesänge ringt. Und dieses Bestreben ist eben einer der umgestaltenden Faktoren, eines der zugrunde liegenden Prinzipien, dem man wegen der Allgemeingültigkeit etwas Gesetzmäßiges nicht absprechen kann.

Daß noch andre Momente die Taktbildung beeinflussen können, selbst wenn schon lange eine bestimmte Taktfassung vorliegt, wird an andern Beispielen noch zu zeigen sein.

Die taktmäßige Auffassung hat, wie oben gezeigt, ihren Einfluß gehabt bei der rhythmischen Umgestaltung des Liedes. Sie hat aber auch einen nicht unerheblichen Einfluß geltend gemacht bei der eigentlichen melodischen Umgestaltung. Im Vordergrunde dieses Prozesses steht allerdings nicht die Tonverbindung, die Melodie als solche, sondern primär der konstruktive Unterbau und erst sekundär die architektonische Linie der Melodie. Im Zusammenhange mit der Veränderung der Melodie geht eine Umgestaltung des konstruktiven Unterbaues vor sich. Davon soll im folgenden die Rede sein.

---

1) Diese Fassung wäre ein Beispiel einer gewaltsamen Takteinschnürung, die natürlich abzulehnen ist.

4. Abschnitt.

Entwicklung zum Periodenbau.

Wie die Choralweisen im freien Rhythmus, so sind sie auch in folgerichtigem Zusammenhange im freien Periodenbau geschrieben. Das heißt: Es fehlt die vollkommene Symmetrie der Glieder, wenn auch nicht inbezug auf deren inneres Gewicht, so doch inbezug auf deren rein äußere Ausdehnung.[1] An Stelle der Gleichheit der Proportionen - wie in der späteren klassischen Periode - steht die Ähnlichkeit der Proportionen. Die Hymnen allerdings involvieren, wegen ihres in Versfüßen gebundenen Textes, eine immerhin sich annähernde Gleichheit der einzelnen Teile. Jedoch auch bei einfachen, wenig melismenreichen Melodien wie beim Veni creator z.B., finden sich überzählige Notenwerte. Unser, am klassischen Periodenbau geschärftes Gefühl, wird die ersten beiden Glieder dieses Hymnus als glatt korrespondierend, wenn nicht als gleich gelten lassen; denn der Unterschied zwischen der ersten Zeile:

g a gf g ag c d c

und dem korrespondierenden Gliede

c g a c dc d e d

(melodische Steigerung der 1. Zeile!) ist nicht erheblich, das Fehlen einer Note in der zweiten Zeile wird zugunsten einer besseren Rhythmik gerne in den Kauf genommen. Fühlbarer schon wird der Unterschied in der Ausdehnung bei den letzten beiden Gliedern, deren zwölf Noten über den vier Hebungen der Verszeile gegenüber den neun, resp. zehn Noten der ersten beiden Zeilen dem klassischen Periodenempfinden auffallen müssen. Wohl aus diesem erwachenden Formgefühl heraus hat schon Beuttner (Nr. 4) die dritte und vierte Zeile um zwei Noten gekürzt, während Kethner (Nr. 3) als getreuer Choral-Vasall die strenge Periodenauffassung noch nicht hat. Wenn Cöln-Quentel (Nr. 5) namentlich in der Schlußzeile mit 15 Noten wieder erheblich von der Form abweicht, so ist zu beachten, daß das klassische Periodengefühl damals noch keineswegs allenthalben zu einem notwendigen Formempfinden geworden war, daß ferner im besonderen für diese Schlußverlängerung ein triftiger Grund, wie weiter unten dargelegt wird, vorhanden war. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts jedenfalls hatte sich der klassische Periodenbau überall durchgesetzt. Herold notiert aus diesem gefestigten Formgefühl heraus und zwar mit schonungsloser

1) Vgl. P. Griesbacher, Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre 1912, Bd. I, S. 102.

Beschneidung des ihm hinderlichen, überflüssigen „Zierrates" in vier mal acht Noten wohl kaum zum Besten der Melodie. (Nr. 7). Man wird die von ihm so zugerichtete Weise nicht anders denn kahl und nüchtern bezeichnen können. Die späteren Fassungen des 19. Jahrhunderts präsentieren sich, von wenig bedeutenden Durchgängen abgesehen, wesentlich in derselben zugeschnittenen Gewandung, allerdings im 4/4 Takt. Der Choralhymnus ist zu einem eigentlichen mensurierten und periodenmäßig angelegten Kirchenliede geworden. Die letztere Eigenschaft ist eine zwangsläufige Folge der ersteren, denn die Summierung der Arsis und Thesis in den einzelnen Takten eines Gliedes und das Streben nach völliger Gleichheit in dem korrespondierenden Teile, führten notwendig zu einem Gebilde, das uns als klassische Periode bekannt ist. Auch hier ist zu sagen, daß es sich bei diesem Umwandlungsprozeß nicht um Gedankenlosigkeit oder Unverständnis handelt, sondern um das Formprinzip des strengen Periodenbaues, das auf allen Gebieten der Musik im Laufe der Jahrhunderte das Übergewicht gewann. Beweis dafür sind fast alle Choralweisen, die in den Schatz des Kirchenliedes übergingen und auf diese Art, manchmal unter großen Schwierigkeiten umgemodelt wurden.

Daß bei dieser Entwicklung der alten Lieder verschiedenste Gebilde geschaffen werden, liegt sowohl an der freieren, rhythmischen Anlage derselben als auch daran, „daß das Taktstrichproblem nirgends bis zu Ende gedacht worden ist". (Schering) „Die Hauptfehler sind bisher gewesen, daß man die Taktstrichsetzung so einseitig und schematisch vornahm, daß dadurch die Melodie in ihrem natürlichen Wuchse vergewaltigt wurde; oder daß man umgekehrt das angebliche Motivleben der Melodie als einzig bestimmend ansah und ihm entsprechend den Taktstrich einmal hier-, einmal dorthin setzte; oder schließlich, daß die Beschaffenheit der textmetrischen Struktur für so ausschlaggebend angesehen wurde, daß darunter die Klarstellung des musikalischen Organismus litt."[1] Scherings Lösungsprinzipien dieser Schwierigkeiten bei der Taktstrichsetzung stellen eine äußerst solide und beachtenswerte Grundlage dar.

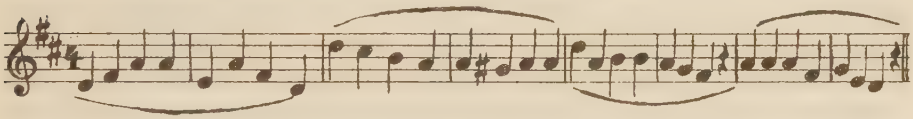
Dieses Problem der Taktstrichsetzung wirkt sich natürlich auch beim Periodenbau aus; wie überhaupt die variierenden Faktoren innerlich zusammenhängen. Enge verknüpft mit der Entwicklung zum strengen Periodenbau, zugleich hinüberweisend auf das Tonalitätsempfinden ist eine Abänderung der Melodie in diesem Hymnus, so geringfügig sie äußerlich sich geben mag, die indessen an ex-

1) Vgl. A. Schering, Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien 1927.

ponierter Stelle, nämlich am Schlusse des vorletzten Gliedes in die Erscheinung tritt und von gewichtiger Bedeutung ist.

Die Choralmelodie notiert an dieser Stelle: gratia[1] = g a c. Die ältesten Fassungen nach Kethner ebenso Beuttner und Cöln (vgl. Nr. 4 und 5, sowie die entsprechenden Ausgaben) ändern die Wendung g a c ab und zwar in h c d ! Von einem Versehen oder Schreibfehler ist hier nicht die Rede; diese Abänderung hat sich trotz aller späteren Revisionen hartnäckig bis heute erhalten und die Urform fast ganz verdrängt. Bezeichnenderweise findet sich diese Form aber erst in der Wiedergabe, in welcher auch die mensurierte Fassung sich Bahn bricht. Es ist hier wiederum eine latente Kraft am Werke, die sich freilich noch nicht hemmungslos auswirken kann. Mit dem Formprinzip des strengen Periodenbaues nämlich dämmert allmählich auch die Funktion der einzelnen Glieder, respektive deren gegenseitiges Spannungsverhältnis.[2] Zur Erläuterung seien zwei vierzeilige Kirchenlieder in der heute allgemein üblichen Form angeführt. „Sankt Johannes" a. d. Paderborner Gesangbuch hat folgende Melodie:

(Paderborn 1899, Nr. 297)

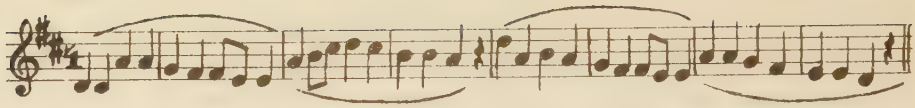


Die Melodie ist eine glatte achttaktige Periode mit den deutlichen, fühlbaren Zaesuren nach je zwei Takten, sodaß Gewicht und Ausdehnung der einzelnen Glieder in harmonischem Ebenmaße zueinander stehen. Bei näherer Untersuchung der einzelnen Teile auf ihre melodische und harmonische Funktion ergibt sich,daß die Tonfolge, von der Tonika ausgehend, zu ihr zurückkehrt, also kein Moment der tonalen Spannung, sondern vielmehr der Ruhe bedeutet. Im Gegensatze hierzu bringt das zweite Glied in gewaltigem Aufschwunge eine Modulation nach der Oberdominante und damit ein Spannungsverhältnis zu der im ersten Gliede so stark betonten Originaltonart. Die dritte Zeile bringt zwar eine teilweise Rückkehr zur Terz derselben,aber noch keine vollständige Entspannung; diese erscheint erst in der Schlußzeile als durchaus befriedigend gegeben.Daneben sei vergleichshalber die verwandte Weise (Paderb. Gesangbuch) gestellt von: „Du mein Schutzgeist Gottes Engel". (Vgl. Pdb. 1899, Nr. 84).

---

1) Da die deutschen Übersetzungen verschieden lauten, ist die lateinische Version zitiert.

2) Vgl. den Aufsatz „Die harmonischen Funktionen der tonalen Kadenz" in „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 1919, Heft 9, S. 515.

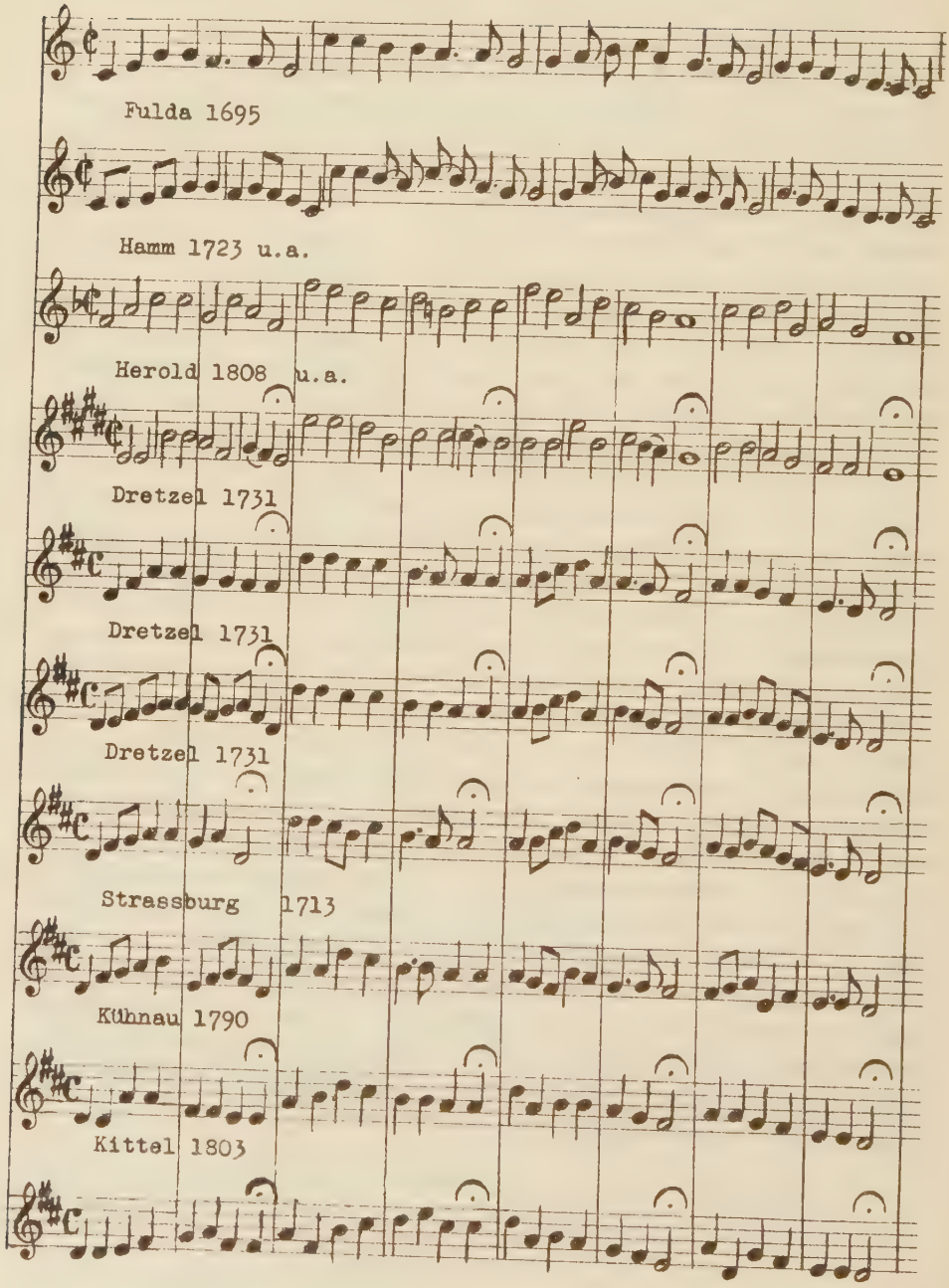


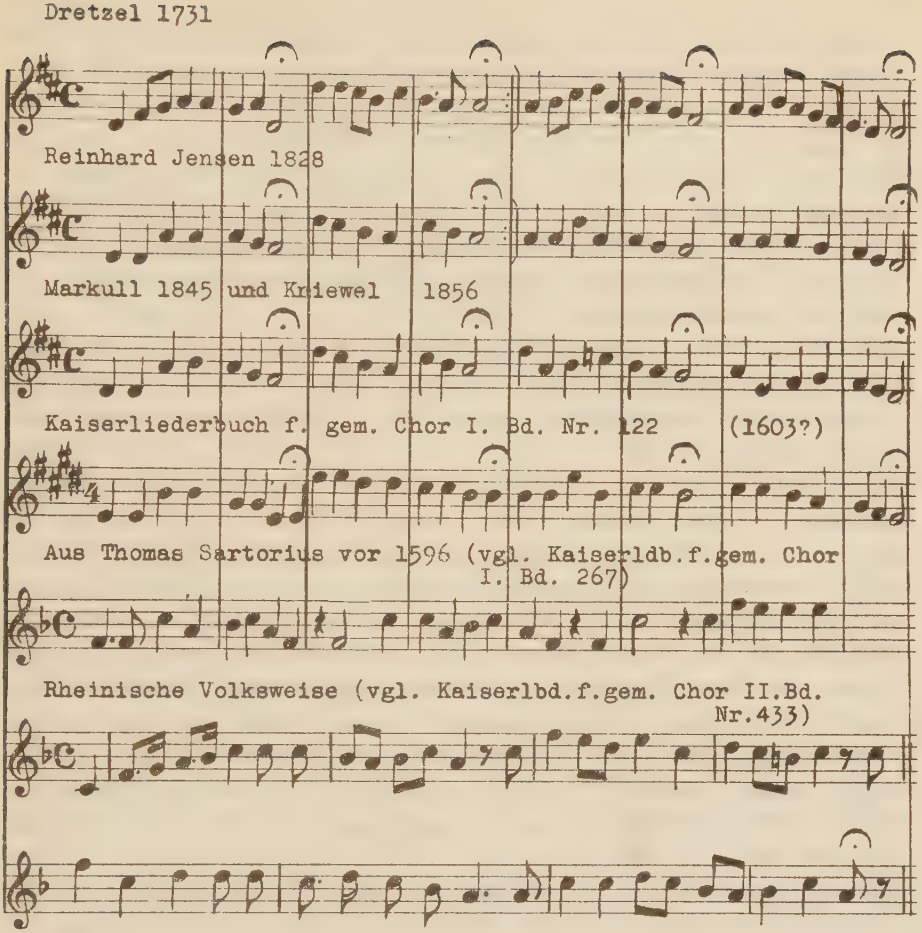
Trotz der fühlbaren Verwandtschaft zwischen diesem und dem vorher zitierten Liede, [1] (wohl zurückzuführen auf das starke Hervortreten der unteren und oberen Tonika und der Dominante) ist der konstruktive Unterbau verschieden. Die erste Zeile ist keine Rückwendung zur Tonika, sondern ein vorläufiger Stützpunkt auf der Quinte der Oberdominante und hat infolgedessen nichts Ruhendes, Bestimmtes, sondern etwas Schwebendes an sich. Die zweite Zeile greift diesen Halbschluß auf und führt über ihn die Modulation zur Oberdominante aus. Das hierdurch zur Grundtonart geschaffene Spannungsverhältnis wird in der dritten Zeile teilweise, in der Schlußzeile vollständig entspannt. Trotz der sonstigen, vielfach anders gearteten An- und Hinordnung der Glieder auch bei einem Vierzeiler, läßt sich doch ein gewisses Grundschema feststellen, das meistens lautet: Grundtonart - Halbschluß oder Modulation - Grundtonart. Das Schwebende und Strebende in dieser Hinordnung der einzelnen Glieder schafft das tonale Spannungsverhältnis, welches der klassischen Periode eignet, dem Choral hingegen nicht als eine notwendige, sondern mehr zufällige Anlage im einzelnen Falle anhaftet. Hier gilt ungefähr dasselbe, was Hans Joachim Moser vom altdeutschen Volksliede sagt: Zeitschrift für Musikwissenschaft (Januar 1919, S.251): „Wollen wir diese Verhältnisse in noch weiterem Umfange betrachten, so kommen wir aus dem Gebiete der Rhythmik in das der Formenlehre, auch hier werden wir die bisher beobachteten Kräfte am Werke sehen; wie Gesetzmäßigkeit im Kleinsten zu Freiheit im Großen, und Gesetzmäßigkeit im Großen zu Freiheit im Kleinen führt. Vor allem aber werden wir dort, genau wie bei der Rhythmik, zwei Prinzipien künstlerischer Gestaltung als bestimmend beobachten: das eine, das man das „kristallinische" nennen könnte, sucht die zunächst amorphe Masse harmonisch zu gliedern, nach Achsen zu gruppieren, in mathematisch streng geregeltes Figurenwerk zu bringen, mit einer gewissen anorganischen Kälte und Unbelebtheit zu disponieren; es sieht sein höchstes Ziel in dem klassischen Gleichmaß aller Teile, in der vollendeten Symmetrie der (2+2) + (2+2) + (2+2) + (2+2) = 16 Takte. Das andre, das man das „vitale" taufen könnte, sucht im Gegenteil das Allzuquadratische durch leise Willkür zu mildern, der starren Allge-

---

1) Vgl. die übrigen Versionen.

meingültigkeit durch individuelle Züge den Hauch organischen Lebens einzuflößen und an die Stelle reibungsloser Schönheit den romantischen Reiz des Charakteristischen zu setzen. Wie überall in der Kunst, haben diese Gestaltungsprinzipien durch stetes Mit- und Gegeneinanderwirken auch im alten deutschen Volkslied musikalische Ewigkeitswerte geschaffen. „Wie zwingend bei aller Verscheidenheit der Ausführung das Prinzip des Periodenbaues mit seinen Funktionen ist,mögen die Varianten zu der oben angeführten Weise näher belegen. Das tonale Spannungsverhältnis findet sich in den überaus zahlreichen Versionen der Kernmelodie in verschiedenster Weise immer wieder. (Vgl. Nr. 1 - 15). Übrigens sind auch die beiden oben zitierten Lieder „Du mein Schutzgeist" und „Sankt Johannes" trotz ihrer Verschiedenheit aus einer gemeinsamen melodischen Quelle erflossen, wie aus dem Vergleich der folgenden Varianten ersichtlich ist. Die Urmelodie stellt ein Schulbeispiel dar, wie eine beliebte Volksmelodie variiert, „zersungen" wird. Nach Bäumker Bd. III, p. 254 geht die erste geistliche Weise aus der „Heiligen Seelenlust" 1657 zurück auf die weltliche Weise „Itzund fällt die Nacht herein" (1641 und 1656). Die unter Nr. 13 und 14 zitierten Beispiele von 1603 ? und 1596 legen die Annahme nahe, daß die weltliche Weise wiederum ihre Wurzel hat in dem sicherlich älteren Wächterruf „Hört ihr Herren, lasst euch sagen". Zum mindesten besteht eine starke tonale Verwandtschaft zwischen dessen naturhafter Dreiklangs-Deklamatorik und der Mittelaxe: Tonika-Dominante-Oktav,welche bei allen Varianten als das eigentliche Baugerüst der Melodie hervortritt. Jedenfalls wäre es sehr verständlich, wenn gerade der Wächterruf, dieses Zeugnis und Erzeugnis mittelalterlichen, poesieumwobenen Gemeindelebens, das sich in unsre moderne Zeit noch herübergerettet hat, eine Unzahl von Varianten veranlaßt hätte.(Vgl. beispielsweise die Verwendung des Wächterrufes in ausgesprochener Dreiklangsmelodie bei Kienzl, Oper „Der Evangelismann", I. Aufzug, 7. Szene, 1894).
Die nun folgenden Varianten werden beweisen, wie zwingend bei aller Verschiedenheit der Ausführung das Prinzip des strengen Periodenbaues mit seinen Funktionen ist. Das tonale Spannungsverhältnis findet sich in den überaus zahlreichen Versionen der Kernmelodie in verschiedener Weise immer wieder.


Angelus Silesius 1668 u.a.
Fulda 1695
Hamm 1723 u.a.
Herold 1808 u.a.
Dretzel 1731
Dretzel 1731
Dretzel 1731
Strassburg 1713
Kühnau 1790
Kittel 1803



Von einem Schema kann bei den Melodien, deutlicher gesagt, beim melodischen Periodenbau des Chorals gar keine Rede sein und zwar aus einem seht triftigen Grunde. Die obigen Varianten lassen erkennen, daß ihre Melodie eine gewisse harmonische Struktur hat, daß sich die tektonische Linie der Melodie nicht gebildet hat unbeschwert und losgelöst von irgend einem Unterbau. Im Gegenteil: Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie einer harmonischen Grundauffassung erwachsen ist, daß ein akkordhaftes Hören und Fühlen die Bildung der Tonfolge beeinflußt hat. Es ist dies übrigens ein grundlegender, wesentlicher Unterschied zwischen den alten Weisen des Chorals und seinen Abkömmlingen auf der einen Seite und den späteren Melodien auf der anderen Seite. Bei ersteren waltet das architektonische, bei letzteren das harmonische Prin-

zip.[1] Aus eben diesem Grunde, setzen erstere einer akkordmäßigen Orgelbegleitung nicht geringe Schwierigkeiten entgegen. Diese beiden Faktoren ringen miteinander bei der Umgestaltung des „Veni creator". Der klassische Periodenbau mit dem oben erläuterten Spannungsverhältnis (Tonika-Halbschluß-Tonika), ferner Hand in Hand mit ihm das Gefühl für tonartliche Verwandtschaft, Harmoniefolge und Modulation greift die rein tektonisch gebildete Melodie an. Das Veni creator in seiner Urform fühlt sich an die oben erläuterten Gesetze nicht gebunden; es beginnt mit der Tonika g, um in der ersten Zeile auf der oberen Quarte c zu kadenzieren. Es konnte hierdurch einer späteren Auffassung eine „Dur-Tonart" nahe gelegt werden, zumal die zweite Zeile durch die Endung auf d latent den Dominantendreiklang von c fühlen ließ. Bei dieser Annahme mußte die dritte Zeile, die sich nach c zurückwendet, gerade in ihrer Endung als befremdend, weil verfrüht abschließend empfunden werden, da das Lied ja noch nicht zu Ende und daher nicht völlig entspannt werden durfte. Infolgedessen die auffallend skrupellose Abänderung dieser Stelle von g a c in h c d .Hierdurch war für die dur-tonale und klassisch-formale Orientierung die Spannung des Halbschlusses in der Schwebe gehalten. Der Schluß könnte nun die eigentliche Entspannung und Ruhe bringen. Hier zeigte sich jedoch das tektonische Prinzip stärker als das harmonische. Die starke Verwurzelung der Melodie im Mixolydischen, die ausgesprochen scharfe Betonung der Tonart in der Schlußkadenz g f g ließ sich nicht vergewaltigen, wenn nicht zugleich der ganze Melodiegang zerstört werden sollte. Der Kampf dieser beiden Formprinzipien ist nicht einseitig entschieden worden, infolgedessen findet sich auch heute noch das Lied in einer schwankenden Zwittergestalt.[2] Hierher gehören auch die Versuche, die Schlußzeile harmonisch umzudeuten; durch Einführung der Diesis eine andre Dur-Tonart vorzutäuschen; wie sie bei Deutgen (6) und Herold (7) in so unglaublicher Weise durchgeführt worden ist. Es führt dieses allerdings hinüber zu einem Orientierungspunkte, von welchem im Folgenden die Rede sein soll, nämlich, dem Wechsel im Tonalitätsempfinden.

---

1) Vgl. Böhme, Altd. Ldbch. 1877.
2) Vgl. die entsprechenden Varianten.

5. Abschnitt.

Die Wandlung der Tonalität.

Die Singweisen des Choral sind komponiert in einer der acht sogenannten Kirchentonarten. Anderthalb Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung stellen diese das Material dar, aus welchem die Komponisten fast ausschließlich ihre Werke aufbauen. Weder die Mehrstimmigkeit, noch die Mensur, noch die eigentliche Polyphonie ändern etwas an dieser Sachlage. Die weltlichen Kunst- und Volkslieder, die Gesänge der Geissler, der Troubadours, der Meistersinger, wie die kirchlichen Kompositionen der niederländischen, römischen und venetianischen Schule bedienen sich ihrer. Auch Bach steht noch unter ihrem Einflusse; erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Vorherrschaft der Kirchentonarten endgültig gebrochen und an deren Stelle das heutige Dur und Moll gesetzt. Dieser Umwandlungsprozeß dauerte Jahrhunderte lang.[1] Nichtsdestoweniger macht sich schon früh ein Übergewicht des Dur und Moll gegenüber der Kirchentonarten geltend und führt schließlich zur Verdrängung der Letzteren. Auch das Kirchenlied konnte bei der Einheit der mittelalterlichen Musikkultur auf die Dauer von diesem Entwicklungsgange nicht unberührt bleiben. Wenn auch erst in der nachpalestrinensischen Zeit diese Bewegung sich mit Macht Bahn bricht, so lassen sich Spuren dieser Tendenz schon früher feststellen. Einen Beitrag hierzu liefert wieder das Veni creator. Am schärfsten prägt sich in der Melodieführung die tonale Zugehörigkeit aus in der Kadenzierung. Und da ist es im besonderen wieder die Schlußkadenz, welcher eine gewichtige Bedeutung zukommt, da sie ja als Schlußbestätigung Entspannung, Ruhe und damit Betonung der Tonart bedingt. Wenn man nun die verschiedenen Fassungen des Veni creator daraufhin betrachtet, so zeigt sich gerade die Schlußkadenz in der verschiedensten Gestalt. Man erkennt bei einiger Aufmerksamkeit, es liegt System in den Abweichungen;es mutet an wie ein verzweifeltes sich Drehen und Wenden,

---

1) Schon Dunstable (1400) ließ in seinen Volkssingweisen das Dur und Moll tatsächlich zur Geltung kommen. Zarlino (1550) nannte bereits das Dur und Moll die Grundlage des Harmoniesystems. Andreas Werckmeister (1690) fordert in seinem Traktat über den Bassus continuus schlechthin das Dur und Moll.Mattheson (1750) hat fast kein Verständnis mehr für das Ethos der Kirchentonarten; er schilt Lassus und Praetorius, weil sie im dorischen Tone Freude komponieren, das doch „Moll" sei! (Generalbaßschule).

um nur der ominösen, ganz „unmodernen" Kirchentonkadenz zu entgehen. Was über ein Jahrtausend adaequater Ausdruck des Empfindens war, wird nunmehr als antik,als befremdlich empfunden. Als Beweis seien hier die verschiedensten Versionen untereinander angeführt. Der Einfachheit halber wird der lateinische Text zitiert.

	Quae	tu	cre--as--ti			pec -- to -- ra.		
1)	hc	a	gf	a	aha	g	fg	g = Vaticana
2)	hc	a	gf	a	c	ga	a	g = Medicaea
3)	hc	a	gf	a	aca	g	fg	g = Cöln 1599, Constanz 1600, Hildesheim 1625
4)	hc	a	gf	a	aca	g	fisg!	g = Cöln 1619, Nordstern 1671, usw.
5)	hc	a	gf	a	aba!	g	fg	g = Kethner 1555, Corner 1631,
6)	g	a	h	c	ha	ch	a	g = Beuttner 1602, 1660 u.a.
7)	g	a	c	hc	a	gfacag	fisg!	g = Cöln (Brachel) 1619 u.a.
8)	g	c	a	f	a	g	g	g = Breslau 1895, Paderborn 1899.
9)	g	c	a	f	a	g	fis!	g = Trier 1909
10)	g	c	a	fis	g	g	fis!	g = Herold 1808.
11)	h	a	g	a	h	g	fis	g = Deutgen 1782.

Der Vergleich zeigt das sichtliche Streben der Varianten, dem f-h in der Schlußkadenz auszuweichen, offenbar, weil das Verständnis für die herbe Diatonik des VII. Tones im Schwinden begriffen ist und sich dem Dur - Empfinden nähert. Es ist der Horror vor dem „Diabolus in musica", der übermäßigen Quarte (f-h),der zwar nicht ganz offen in der Tonfolge zu sehen aber deutlich genug im Melodiegange zu spüren ist. Die mehrstimmigen Kompositionen mit ihren Kadenzierungen, sowie die Orgelbegleitung zu den Chorälen, die wohl um 1600 einsetzte, haben fraglos das akkordhafte Hören der Melodie beeinflußt; und daß im Falle der Akkordbegleitung gerade an dieser Stelle die „herbe" Tonverbindung hervortritt, liegt auf der Hand. Diese „harte Weise" zu mildern, veranlaßt Nr. 2, 3, 4 und 5, anstatt des h einfach ein c,resp. ein b(B) zu setzen, sodaß der Hauptstein des Anstoßes beseitigt ist. Nr. 6 und 7 ändern eigenwillig die ganze Zeile, Nr. 7 mit einer Schlußverlängerung, von der man im Zweifel sein kann, ob man sie als Verlegenheitssphrase [1] oder als verschmitztes Umgehen der fatalen Stelle

1) Man darf auch Ansätze von Verzierungstechnik hierin sehen,ohne daß dadurch das dur-tonale Streben als formierende Kraft in Abrede gestellt würde.

ansprechen soll.

Daß aber nicht allein der Querstand f-h es ist,dem es auszuweichen gilt, sondern das tatsächlich ein Wandel im Tonalitätsempfinden am Werke ist zeigen die Versionen nach 1600. Die unter Nr. 4 und 6 und 7 angeführten Varianten suchen durch Erhöhung des vorletzten (Leit-) Tones einen ausgesprochenen Dur-Schluß zu kadenzieren, obschon in dem ganzen Liede das „Fis" auch nicht einmal latent zu fühlen ist. Unserm historisch geschulten Ohre erscheint diese Kadenzierung gewaltsam; man wird indessen jener Zeit, welcher die historische Einstellung fehlte, nachempfinden können, daß die Wendung am Schluß des Liedes g f g als schlußkräftige Endung nicht sonderlich gustiert wurde, weshalb eine Abänderung in den Leitton beliebt wurde. Es trifft hier zu, was Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte I. Teil, S. 156 (1918) allgemeine auspricht:

„Der harmonische Instinkt hatte eben herausgefunden, was die Theorie erst viel später begriffen hat (klar ausgesprochen wurde es erst im 19. Jahrhundert), daß eine vollbefriedigende Schlußwirkung, ja überhaupt eine klare, bestimmte, harmonische Satzgliederung nur innerhalb einer Harmoniegruppe möglich ist....." Keiner der Kirchentöne ..... hat an sich die Kraft. „Das notwendige Resultat ..... erniedrigte Töne. Daher auch die Lizenzen:

a) für das dorische die Einführung von b statt h und von cis statt c;
b) für das lydische die Einführung von b statt h;
c) für das mixolydische die Einführung von fis statt f."[1] [2]

Als besonders interessante Auswirkung dieses „Modernisierungsbestrebens" praesentieren sich die Fassungen Nr. 6 von Deutgen und Nr. 7 von Herold, der in radikaler Weise durch Erhöhung der siebenten Stufe von der alten Kirchentonart von vornherein schroff abrückt,um eine moderne Dur-Melodie zu erzwingen. So wird gleich die erste Zeile zu einem wunderlichen Gebilde, welches so recht deutlich zeigt, wie sehr um die Wende des 18. Jahrhunderts das Verständnis für die würdevolle, feierliche, sakrale Tonfolge der Kirchentonart abhanden gekommen war. Daß neben den früher erörterten Agentien - Mensur und Periodenbau - insbesondere das völlig geänderte Tonalitätsempfinden bei dieser Fassung Pate gestanden hat, zeigt die dritte Zeile, in welcher zu allem Überfluß eine Modulation in die vermeintliche Oberdominante vollzogen wird, damit die Rückkehr zur „Grundtonart" um so logischer und

---

1) Vgl. oben und die später angeführten Beispiele.
2) Vgl. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte 1922, S. 156.

zwingender erscheinen soll. Die kühne, ja rücksichtslose Umdeutung der letzten Zeile ist geradezu frappierend. Trotz allen Einfühlens in den Geschmack der damaligen Zeit wird man nicht umhin können, in dieser Version nur ein verblaßtes Schemen der alten urkräftigen Choralweise zu sehen; man wird sich der Empfindung nicht verschließen können, daß das Gerüst des Hymnus von einer gewissen, man möchte sagen, Knochenerweichung ergriffen worden ist. Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf: in dieser Variante spiegelt sich wieder jener Zeitgeist der Aufklärung, dessen Signatur es war, feste Grundsätze zu erweichen oder ganz aufzulösen. Daß eine solche Frisur schlecht zum Gesichte und Gewichte des kernigen Hymnus stand, hat die Folgezeit sehr wohl gefühlt, weshalb die Heroldsche Fassung wieder verschwand und neben den gemäßigten Varianten (Nr. 8, 9, 10) gerade in neuester Zeit auf die uralte kirchentonale Weise (Nr. 1) zurückgegriffen wird.

Zusammenfassend läßt sich nunmehr feststellen: Die analytische Untersuchung des Hymnus „Veni creator" resp. seiner deutscher Varianten hat gezeigt, daß auffällige Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte in die Erscheinung treten. Sie sind nicht etwas Irrationales, Zufälliges, sondern sie lassen sich mit Berücksichtigung der musikgeschichtlichen Ergebnisse auf folgende Faktoren zurückführen. Die Veränderung

1.) des Notenbildes

ist eine mehr äußere, unwesentliche Angelegenheit, eine Sache der Praxis, eine Forderung schärferer Verdeutlichung und Vereinfachung, ein Beweis für die Fortschritte der technischen Behelfe, ein Zeugnis für Wandlungsfähigkeit, aber das Wesen der Kunst und ihrer Wandlungen berührt sie nicht, weshalb alle diesbezüglichen Veränderungen von vornherein von der Behandlung ausgeschaltet werden. Die übrigen Veränderungen des

2.) Rhythmus,
3.) Taktes,
4.) Periodenbaues,
5.) der Tonalität,
6.) der Melodie,

stehen untereinander in einem logischen, ja kausalem Zusammenhang. Schon hieraus ist ersichtlich, daß es sich nicht um Zufälligkeit, sondern um eine Gesetzmäßigkeit handelt. Der Entwicklungsprozeß, der ein ganzes Jahrtausend beansprucht hat, kann kurz folgendermaßen skizziert und in logischen Zusammenhang gebracht werden: Der freie, deklamatorische (1) Rhythmus des gregor. Chorals, dessen Formprinzip auf die Gleichung gebracht werden kann: „Betont und unbetont" wird infolge der Mehrstimmigkeit (Organum, Diskan-

tus) [1] abgelöst durch das Formprinzip „Länge und Kürze" (wieder auf eine kurze Formel gebracht). Für den mehrstimmigen Gesang, auch in primitivster Form, war dieses Abmessen der Tondauer eine Lebensnotwendigkeit. Diese sogenannte Mensur führte in der regelmäßigen Wiederkehr der Längen und Kürzen zu Zusammenfassungen von rhythmischen Gruppen im (2.) Takte (13. Jahrhundert). Das künstlerische Prinzip der Gliederung setzt, wenn auch nicht abhängig, so doch in Anlehnung an die prosodische Dichtung (Volkslieder, Hymnen usw.) an Stelle der Ähnlichkeit die Gleichheit der Proportionen und gelangt so zum (3.) Periodenbau im strengen Sinne. Wenn die Gliederung auch so alt ist, wie die Kunst selbst - denn ohne diese vergleichende, rückbeziehende, zusammenfassende und gliedernde Aesthetik kann von Kunst die Rede nicht sein - , so ist doch bis zum Endpunkt der Entwicklung, dem klassischen Periodenbau ein weiter Weg (18. Jahrhundert). Die Eigenart des klassischen Periodenbaues bringt es mit sich,daß die Funktion der einzelnen Satzglieder im Rahmen der alten Kirchentonarten nicht so zur Geltung kommt, da die Spannung z.B. zwischen Tonika und Dominante in den Kadenzen und Schlüssen nicht genügend betont resp. gelöst wird. Infolgedessen werden die Kirchentonarten durch Erhöhung oder Erniedrigung sogenannter Leittöne - deren Funktion übrigens schon im Gregor. Choral grundgelegt ist - umgedeutet in das moderne Dur und Moll.Diese Änderung der (4.) Tonalität (1500-1800) wiederum findet ihren Rückhalt und ihre Ergänzung in dem Wandel von der architektonischen zur (5.) harmonischen Auffassung (15. - 18. Jahrhundert). Daß die (6.) Melodie selbst unter den Einwirkungen dieser verschiedenen, doch im Grunde einträchtig zusammen wirkenden Faktoren nicht immer ihren ursprünglichen Charakter behaupten kann, ist begreiflich. Daß sich an diesem einen Liede, dem oben behandelten Veni creator, wie an sehr vielen andern, fast alle variierenden Faktoren auswirken, ist bedeutungsvoll und nach dem hier Erläuterten verständlich. Daß sich aber nicht restlos alle Prinzipien, wie z.B. die (7.) Verzierungsmanier [2] voll zur Geltung bringen können, ist in den historischen Gegebenheiten begründet; es will dieses nichts gegen die Gültigkeit der aufgestellten Grundsätze im allgemeinen besagen. Diese Gesetzmäßigkeiten nun im Wandel des Kirchenliedes aus den vorliegenden Dokumenten zu erläutern und durch Beispiele zu erhärten, ist die Aufgabe des folgenden zweiten Teiles.

---

1) Faktisch vorhanden schon im 5. bis 6. Jahrhundert, aufgezeichnet im 12. Jahrhundert.
2) Vgl. die Ansätze hierzu bei Beuttner und mehr noch bei Cöln, auf Seite 12 dieser Abhandlung.

II. Kapitel.

Melodische Varianten.

Nach den bisherigen, ausgedehnteren Ausführungen erscheint es ratsam, im Interesse einer stärkeren Konzentrierung des Stoffes nur auf die Formprinzipien einzugehen, welche für die Entstehung der Varianten von wesentlicher Bedeutung geworden sind. Es werden nun in diesem II. Kapitel behandelt die melodischen Varianten und zwar gesetzmäßiger Art, während die rhythmischen Varianten dem III. Kapitel vorbehalten bleiben. Diese Einteilung der Varianten geschah aus systematischen Gründen. An und für sich begreift eine rhythmische Änderung auch eine melodische in sich. Indessen läßt es sich fast immer nachweisen, ob eine Variante ihr Entstehen primär einem melodischen oder rhythmischen Prinzip zu verdanken hat. Wenn nun auch oft genug die Wirksamkeit verschiedener Faktoren zusammenfließt, erscheint doch eine spezielle Behandlung aus Gründen der Übersichtlichkeit gerechtfertigt.

Vorauszuschicken wäre auch, daß es schlechterdings unmöglich ist, im Rahmen dieser Arbeit alle einschlägigen Varianten zu behandeln oder auch nur anzuführen. Daher werden nur einige charakteristische Beispiele angeführt,im übrigen aber wird für den Vergleich hingewiesen auf einschlägiges Material bei Bäumker, Zahn, auf die Gesangbücher usw. Nur so schien es möglich, einerseits ausreichende Belege für die aufgestellten Thesen heranzuziehen, andrerseits eine übermäßige Ausdehnung der Arbeit zu vermeiden.

Die Gesetzmäßigkeit äußert sich in den melodischen Varianten sowohl dadurch, daß konstruktive Elemente des Liedes angegriffen werden (§ 1), und zwar durch Umwandlung der Tonart (a) oder der tektonischen Struktur (b), ferner dadurch, daß die melodische Linie als solche abgeändert wird durch Verzierungen (a) oder durch Vereinfachungen (b).

Diese verschiedenen Unterabteilungen fallen alle unter den

1. Abschnitt.

Melodische Varianten gesetzmäßiger Art.

Die entsprechenden Versionen zufälliger Art werden unter Abschnitt 2 als weniger bedeutsam einer kurzen Betrachtung unter-

worfen.
Von den Varianten, welche entstanden sind aus der

§ 1. Änderung konstruktiver Elemente,

mögen zunächst jene folgen, die aus dem Übergang von der Kirchentonart zum modernen Dur und Moll hervorgingen. Der Ausgang dieses Umwandlungsprozesses ist nicht immer gleich gewesen. Je nachdem das fortschrittliche Prinzip oder das traditionelle sich als stärker erwies, entstanden Lesearten von Melodien,

I. deren Tonart radikal geändert wurde.

Dann erst wird von solchen Beispielen die Rede sein, die in geringfügigen Änderungen das umgestaltende Prinzip erkennen lassen.

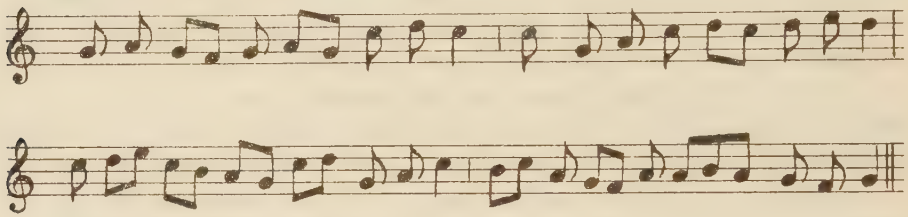
Es kann hier, um Wiederholungen zu vermeiden, auf das im ersten Teile S. 8 unter Nr. 5 zum Veni creator Gesagte verwiesen werden. Ein Vergleich der hier folgenden Varianten weist eine logische Entwicklung nach dieser Richtung auf. Die Tendenz, zu modernisieren, ist so stark, daß sie das Prinzip überspannt und zu solchen Wechselbälgen gelangt, wie sie unter Deutgen und Herold zitiert sind. Der Anfang dieses Prozesses setzt naturgemäß schon viel früher ein; bei Zarlino z.B. 1558 hat das Chroma schon die Kirchentonarten nach Dur und Moll umgefärbt.[1)]

Es ist bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß solche Stilübergänge nicht plötzlich hereinbrechen oder verschiedene Stile einander ablösen wie Schildwachen, sondern die Linien und Kreise eines Stils überschneiden sich mit den Kurven der früheren Stilepoche. Daher werden Lieder z.B. noch Jahrzehnte lang oder länger nach einer früheren Form gesungen. Dieselbe Erscheinung findet sich übrigens auf allen anderen Gebieten der Kunst. Entweder gefühlsmäßig oder seltener verstandesmäßig bricht eine neue Auffassung sich Bahn; die Grundideen oder Prinzipien werden allmählich klar herausgestellt und gelangen zu grundsätzlicher Anwendung und reicher Entfaltung. Dem nie rastenden künstlerischen Triebe ist es eigen, sich in immer neuen, originellen Formen zu offenbaren; er sucht und findet neue Wege, während die „Epigonen" den früheren Stil weiter ausbeuten und durch Überspitzung der Grundsätze oft einen Verfall heraufbeschwören, während das Genie längst den neuen Stil inauguriert hat. Daher will es also gar-

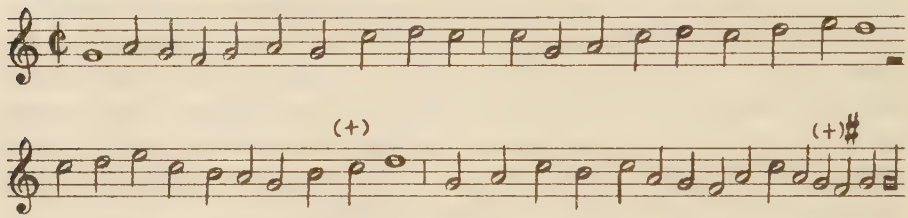
1) „Die vierstimmigen Gesänge schlichter volksmäßiger Faktur, welche um das Jahr 1500 überall wie ein junger Blumenfrühling hervorsprossten..... wiesen Harmonisierungen auf, welche zu keinem der alten Kirchentöne mehr recht stimmen wollten." Vgl. Vetter, Das frühdeutsche Lied 1928, S. 17; vgl. auch Riemann, Handb. d. Musikgeschichte 1918, S. 156.

nichts besagen gegen die Wirksamkeit und Gesetzmäßigkeit der umgestaltenden Faktoren, wenn dasselbe Lied zur selben Zeit verschieden gesungen wird. Die Gründe für diese örtlich und zeitlich bedingte Verschiedenheit sind oft genug irrationaler Natur und entziehen sich oft einer exakten Darstellung.
Vergleiche:

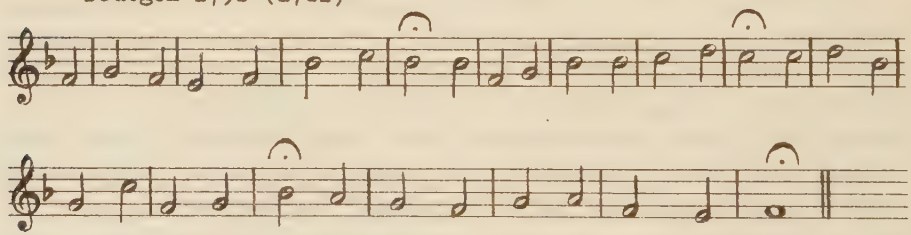
Vaticana Choral



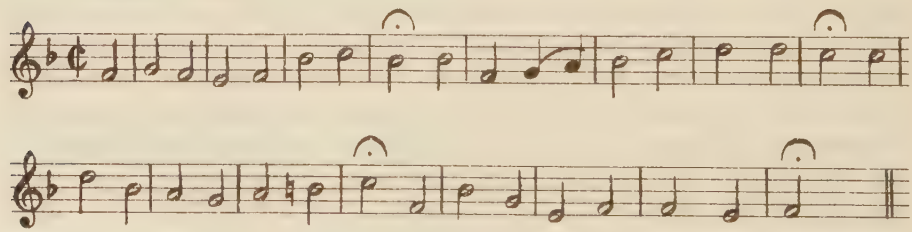
Cöln - Brachel 1619 u.a.



Deutgen 1792 (1781)



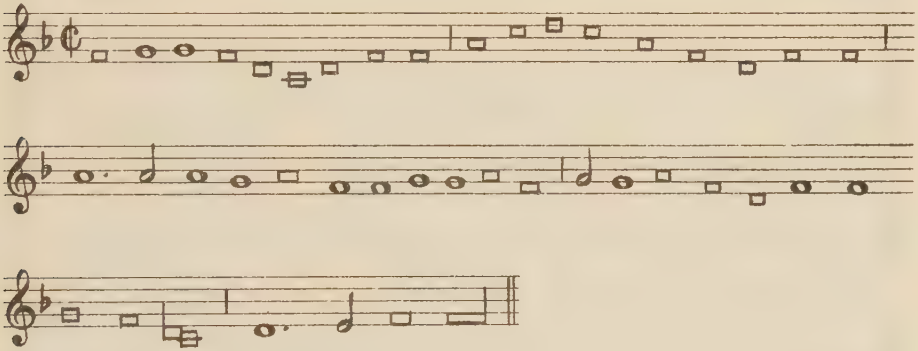
Herold 1808



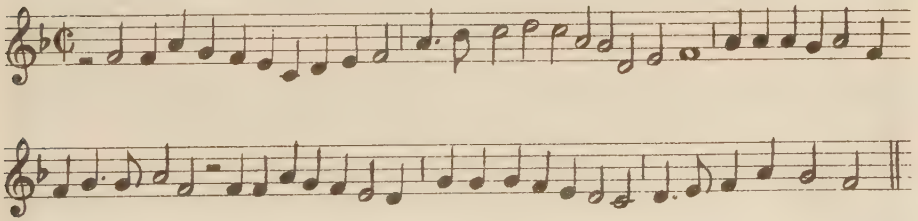
Einen weiteren Beleg für eine melodisch-tonale Umgestaltung bietet das uralte Lied „Nu bitten wir den heilgen Geist". Die Weise, offenbar in Anlehnung an die Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus" entstanden, findet sich handschriftlich schon im 13. Jahrhundert. Das erste katholische Gesangbuch von Michael Vehe 1537

enthält schon die hypolydische Fassung unter Nr. 1 mit einem B-Vorzeichen. Die übrigen angeführten Varianten zeigen das deutliche Bestreben, die Melodie gerade in den Kadenzierungen abzuändern und zwar zugunsten einer dur-tonalen, harmonischen Auffassung. Die Schlußtöne der ersten und zweiten Periode und die vier Noten am Ende des Liedes wurden als Exponenten der alten Kirchentonarten empfunden; sie schienen nicht „schlüssig" genug, daher überall das Einfügen des Leittones e und die Schlußverlängerung über a g f . Wie ersichtlich, setzt dieses Streben schon um 1600 ein und hat sich in sämtlichen Fassungen bis zur Stunde erhalten. Erst Herm. Müller greift in seinem Kyrioleis 1923 zurück auf die urkräftige, heilig-einfältige Weise nach Vehe, unbeschwert von tonalen, harmonischen Rücksichten, abhold den späteren Modernisierungen. Für den Historiker sowohl wie für den Musiker kann es keinem Zweifel unterliegen, daß diese älteste Fassung auch die Beste ist.

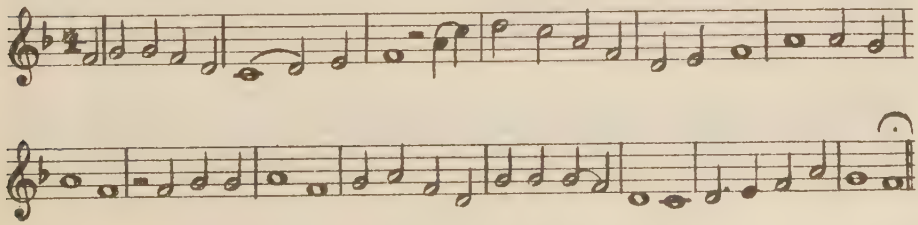
1. Vehe 1537.



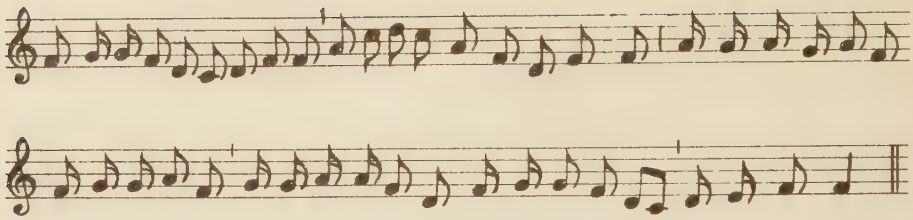
2. Cöln (Brackel) 1619.



3. Dreves 1885.



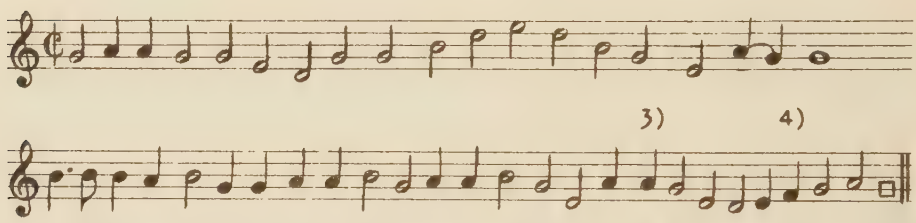
4. Müller 1923.



Sehr aufschlußreich und beweiskräftig sind auch die Varianten aus den evangelischen Gesangbüchern. (Vgl. Zahn 2029). 2. B.

5. Walter 1524.

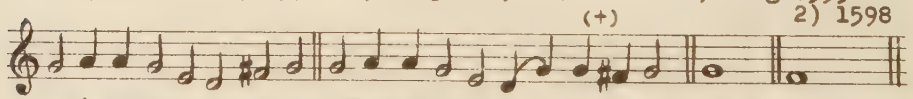
1) 2)



3) 4)

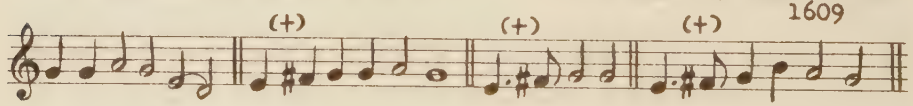
1) Klug 1535 1) Strassburg 1525 1) Schumann 1539

1) Wolder (+) 1598 1) Jeep 1629 2) Klug 1535



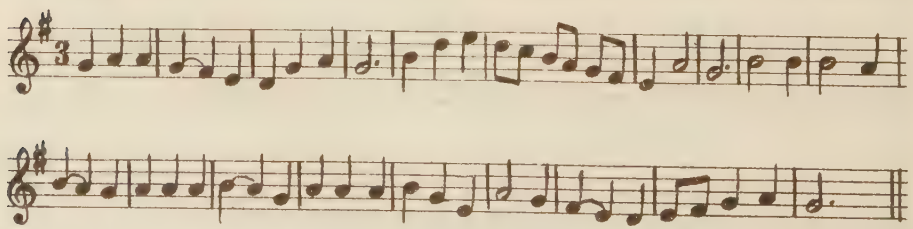
(+) 2) 1598

3) Strassburg 1525, Klug 1535. 4) Klug 1535 Praetorius 1609

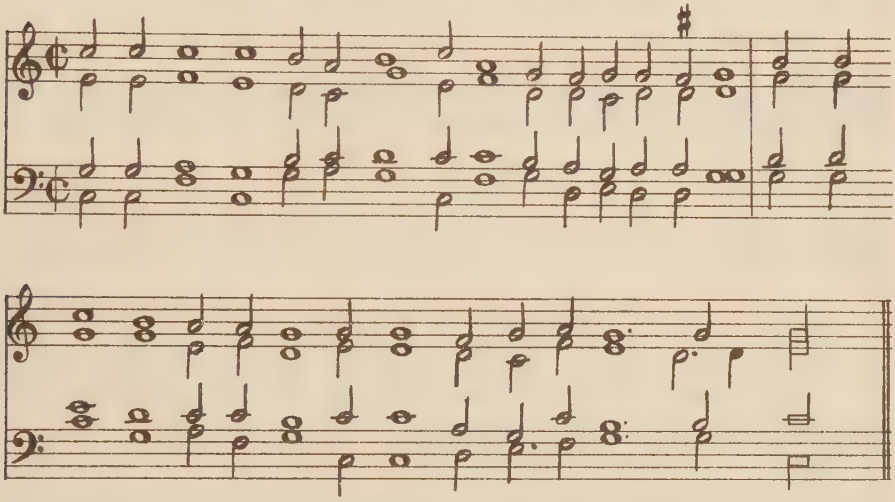


(+) (+) (+)

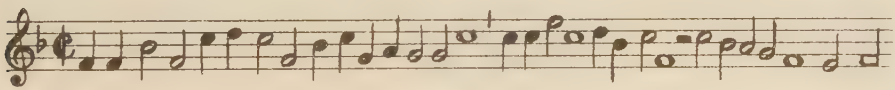
6. Bezeichnend für die Zeit ist folgende Variante bei Gregor 1784.



Der tänzelnde Rhythmus, das Hineinzwängen der Melodie in den dreiteiligen Takt, die synkopische Bildung bei +), der Schluß in seiner pathetischen Zusammenballung, in der plötzlichen Stauung des Melodieflusses (ritardando) kennzeichnet eine barocke Auffassung.[1] Eine interessante Erscheinung in der Geschichte des Kirchenliedes ist das Auftauchen mancher Melodien, die ursprünglich einem vierstimmigen Satze als Tenor oder gar als Baß angehörten. Das heute in manchen Diözesen gesungene Lied „Alle Tage, sing und sage" z.B. findet sich im Paradeissvogel 1613 in folgender Form:



Schon 1619 notiert Cöln-Quentel den Baß dieses Satzes als selbständige Melodie. Nur die Schlußzeile weist die Umkehrung, gewissermaßen das Spiegelbild der ursprünglichen Tonfolge auf.



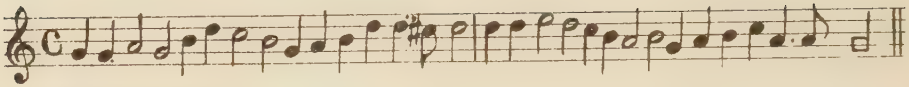
Würzburg 1628 entlehnt den Tenor aus dem vierstimmigen Satze Note für Note. Dieser war offenbar von vornherein Träger der Melodie und in der Folge schlug er die sonderbare, sprunghafte Baß-Weise gänzlich aus dem Felde. Bemerkenswert ist bei den Varianten die Unsicherheit der tonalen Zugehörigkeit, das Schwanken zwischen mixolydischer Tonart und dem modernen Dur. Corner 1631 biegt die melodischen Endungen der einzelnen Glieder so bewußt um, daß man fast gezwungen ist, eine neue Tonart, G-dur anzunehmen. Breslau 1902 enthält noch heute diese Umdeutung, während die meisten andern die C-dur gewählt haben.

---

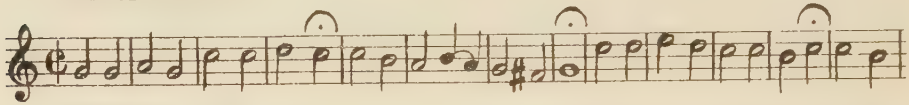
1) Vgl. Böhme, Altd. Ldb. 1877, Nr. 567.

Vgl. folgende Versionen:

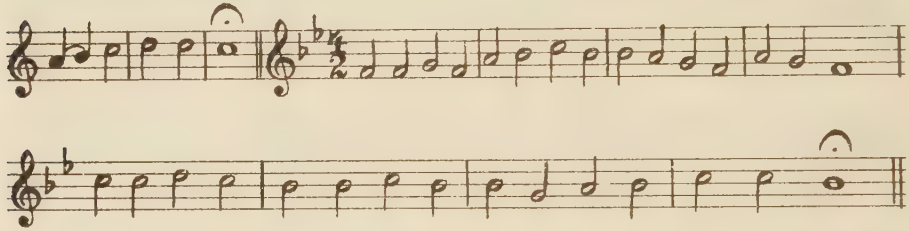
Corner 1631.



Herold 1808.

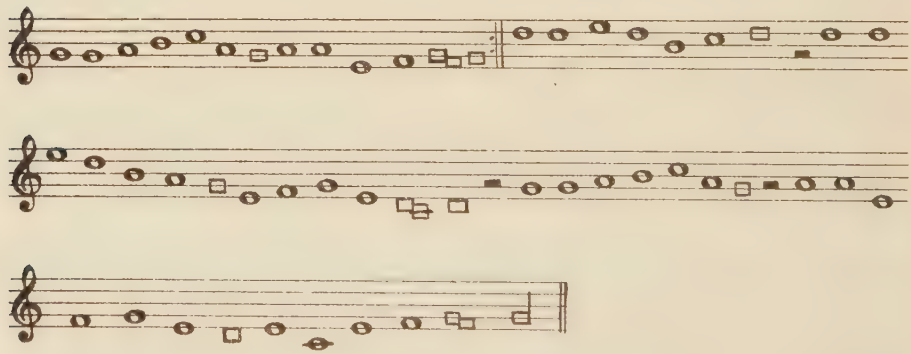


Münster 1928.



Viel schärfer wirkt sich das Modernisierungsprinzip aus an dem alten Liede: „Ein Kindelein so löbelich". Die ursprüngliche Fassung bei den Böhmischen Brüdern lautet, wie folgt:

1531.



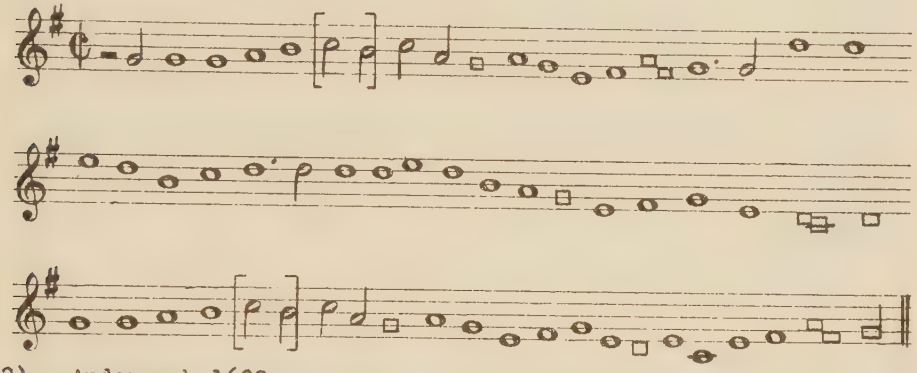
Auffallenderweise deutet schon Vehe 1537 den VII. Kirchenton durch Vorsetzen eines Kreuzes um. Die Kadenz bei 1) enthält noch den kirchentonartlichen Ganzton; aber schon die zeitgenössischen Versionen [1] umgehen diese ominöse Tonfolge. Vgl. die Abweichungen bei 2). Wie die folgenden Lesearten zeigen, hat die Dur-Auffassung auf der ganzen Linie gesiegt. Welcher Unterschied zwischen

1) Vgl. Münchener Gesangbuch 1586, Nr. 3 ; vgl. Zahn, Nr. 7869 und 7870.

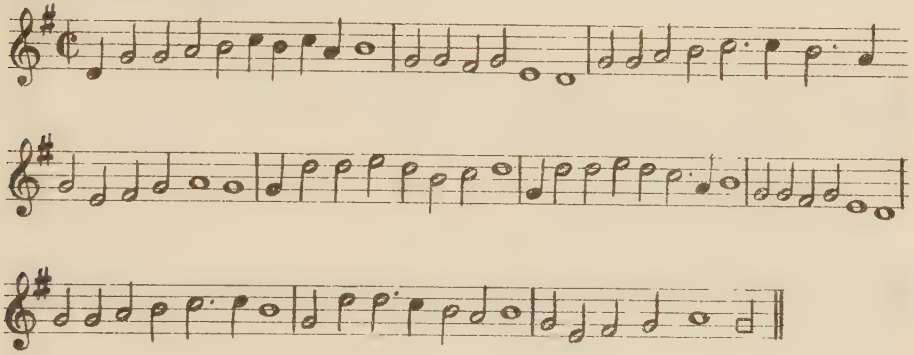
dem Original 1531 und beispielsweise der Pichler'schen Fassung von Wien 1851! Es ist nicht schwer, an diesem, zu allen Zeiten gerne gesungenen Liede, resp. an seinen verschiedenen Versionen den verschiedenen religiösen Geist der Jahrhunderte aufzuspüren, welcher sich hinter dem wechselnden Formempfinden verbirgt.

Vgl. z.B.

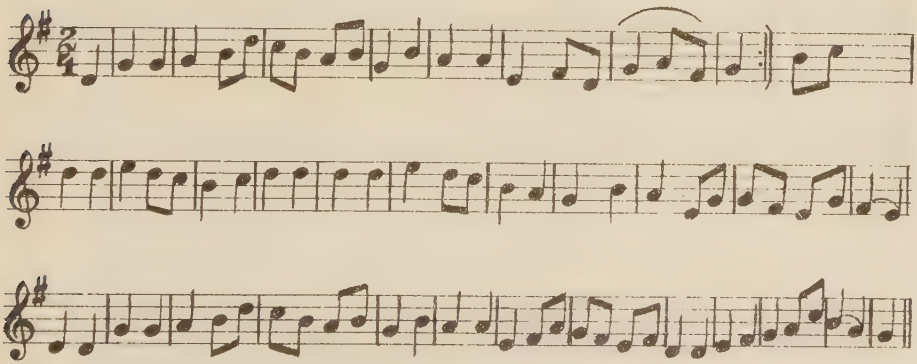
1) Vehe 1537.



2) Andernach 1608.

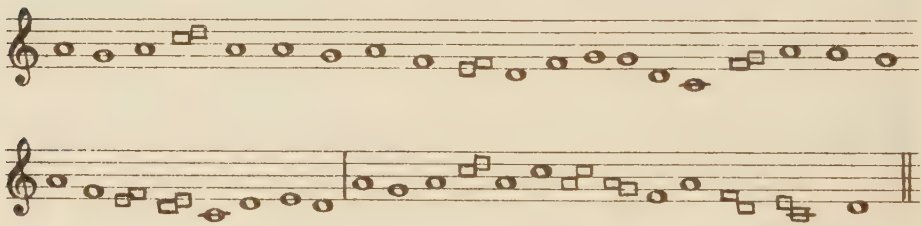


Wien 1851.

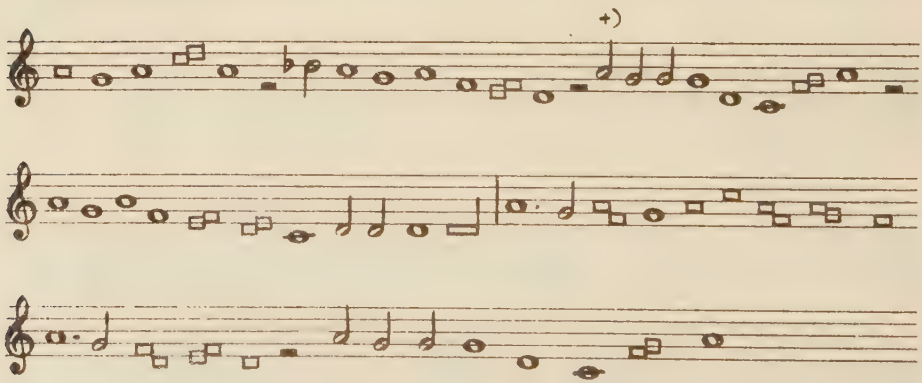


Selbst der „Saulus" unter den alten Kirchengesängen,[1] der aus grauer Vorzeit bis auf unsere Tage seine Lebenskraft bewahrt hat, mußte sich eine moderne Kostümierung gefallen lassen. (Die Weise: „Christus ist erstanden", im Anschluß an die Ostersequenz „Victimae paschali laudes", mindestens im 12. Jahrhundert entstanden, war im 13.Jahrhundert weit verbreitet.) Das Einfügen des b (München 1586 vgl. Nr. 2) deutet diese Entwicklung an. Würzburg 1628 supponiert am Anfange des Liedes a-moll, am Schluß d-moll, die Leittöne gis resp. cis sind bewußt eingeschaltet.Spätere Fassungen haben vielfach Moll-Charakter. Vgl. u.a. Trier,1846, Breslau 1902, Berlin 1895, Wien 1922. Daß sich diese Umwandlungsbestrebungen nicht einheitlich durchgesetzt haben, ist sicherlich begründet in der urkräftigen Melodie, deren herbe Diatonik eine unvergängliche, überzeitliche Kraft ausströmt. Vgl. besonders Nr. 4 Wien.

A.d. Codes germ. 716 (XV. Jahrh.)

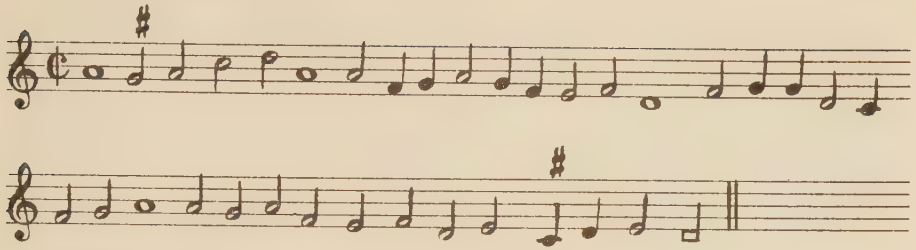


2) München 1586 (Nr. 19)

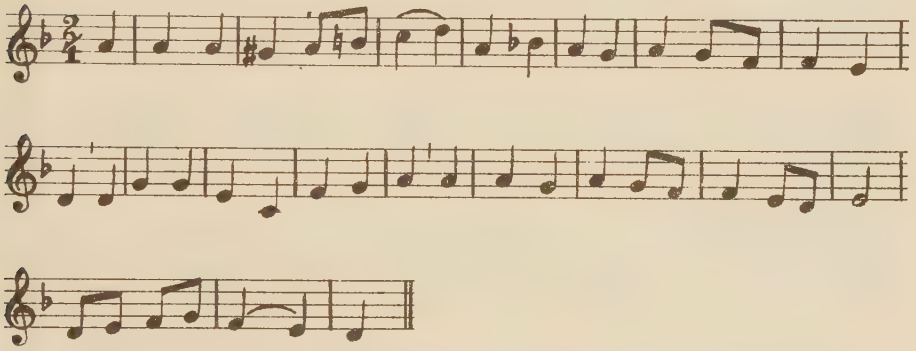


1) Das weltliche Volkslied ging denselben Entwicklungsgang, wofür Böhme, Altd. Liederbuch 1877 mancne Belehe bietet. Vgl. z. B. ebendort Nr. 212. Vgl. auch Zahn, Nr. 7012 und 8584 - 87.

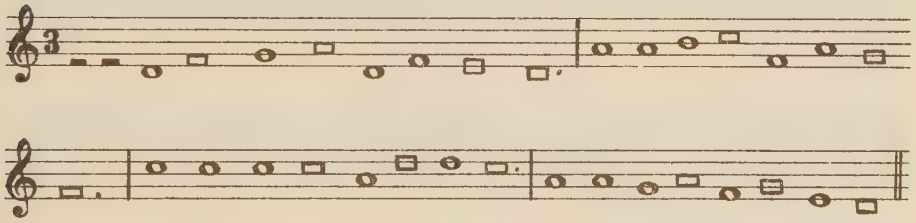
3) Würzburg 1628.



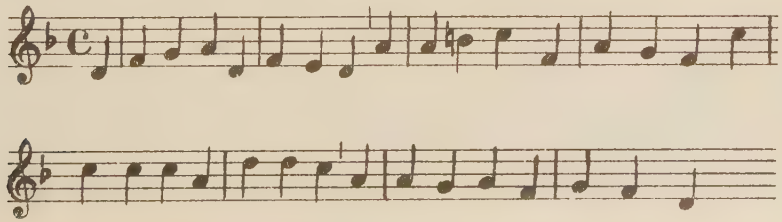
Wien 1922.



In ebendemselben Rheinfels. Gesangbuche findet sich zuerst die dorische Weise „O Heiland, reiss die Himmel auf", wie folgt:

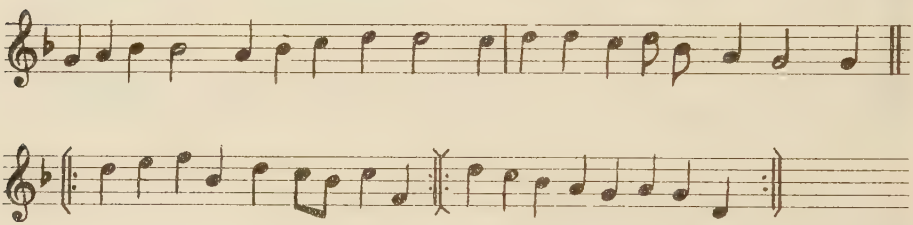


Wenn nun in späteren Lesearten dieselbe Melodie mit einem b vorgezeichnet sich findet, so ist das ebenso zurückzuführen auf die Umstellung von der dorischen Tonart zum Moll. Dabei verschlägt es nichts, daß das einzige vorkommende si nicht in sa erniedrigt wurde. Breslau, Hildesheim u.a. notieren noch heute:

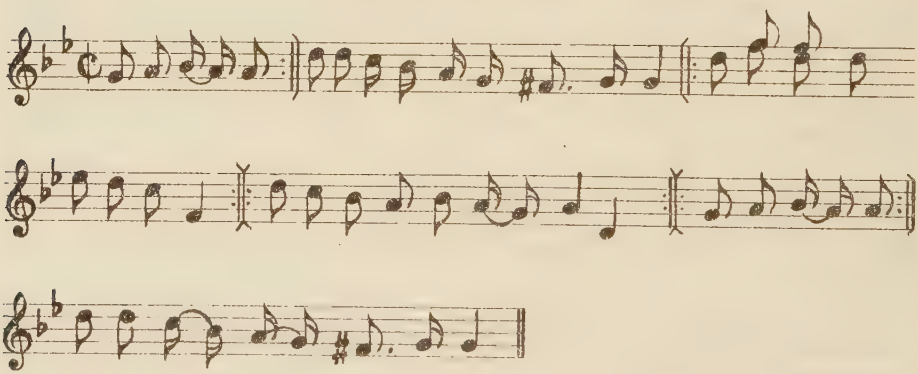


Nebenbei sei bemerkt, daß bei all den hierher gehörigen Liedern die Orgelbegleitung fraglos den Umwandlungsprozeß beschleunigt hat. Gerade durch die Akkordunterlegung wurde die in der Melodie schlummernde Modernisierungsmöglichkeit ins Bewußtsein erhoben und praktisch durchgeführt. Daß auch die Melodie selbst schließlich angegriffen wurde, war ein folgerichtiger Schritt auf diesem Wege der Entwicklung.

Ein Schulbeispiel für den „Bruch mit der Tradition" in der Mitte des 18. Jahrhunderts bildet die Weise „An dich glaub ich", auch heute noch ein oft gesungenes Lied. Hildesheim 1736 bringt folgende Fassung:

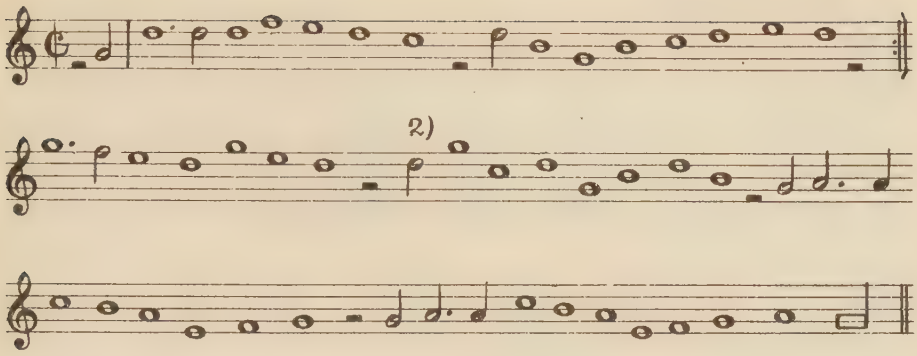


Bruchsal 1770 notiert folgendermaßen:

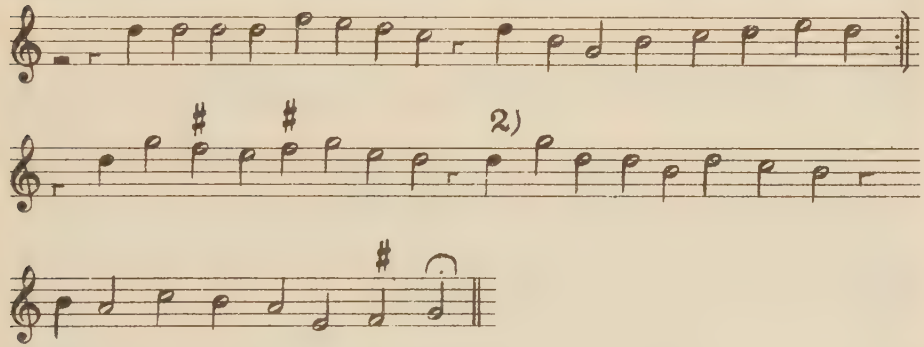


Ein Vergleich beider Varianten zeigt mit frappierender Deutlichkeit den klaffenden Unterschied der Auffassungen in Notierung, Rhythmus, Tonart, Kadenzierung, Deklamation, Periodenbau und zwar innerhalb eines Zeitraumes von nicht 40 Jahren. Die erste Fassung gehört noch der Rokoko-Epoche an, die zweite weist hin auf die Klassiker Haydn und Mozart. Als Osterlied bekannt und beliebt ist die alte, vorreformatorische Weise „Frew Dich, du werde Christenheit". Wittenberg 1524 enthält die ursprüngliche, mixolydische

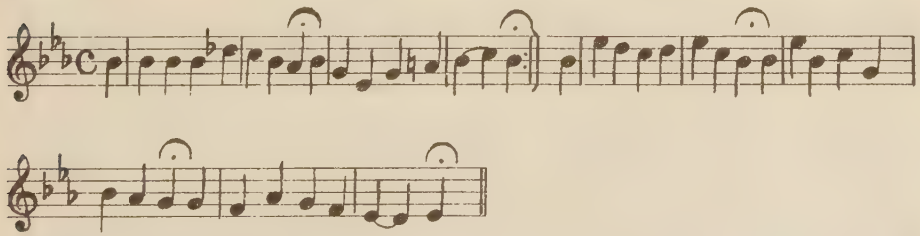
Melodie: 1)



Eineinviertel Jahrhundert später bringt Corner 1649 folgende Variante:



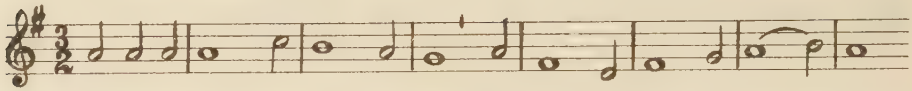
Spätere Varianten führen die Modernisierung, soweit es ohne Zerstörung der Melodie angängig ist, noch weiter durch: So Trier 1846 u.a.



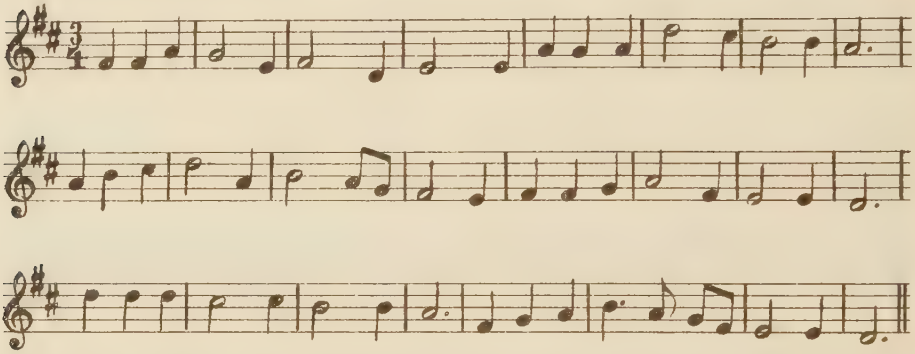
1) Andre Varianten v. Bäumker Bd.I, Nr. 267. Vgl. die Verquickung dieses Liedes mit dem „Regina coeli" a.d. 15.Jahrhundert nach Müller, Kyrioleis Nr. 30. Vgl. Münchener Gesangbuch 1586, Nr. 19; ferner Böhme, Altd. Liederbuch Nr. 561 u. 624.

2) Diese Stelle bei Corner ist ein Musterbeispiel, wie weniger sangliche Intervalle aufgelöst in ohrenfälligere (vgl. Kap.II, Abschnitt 2).

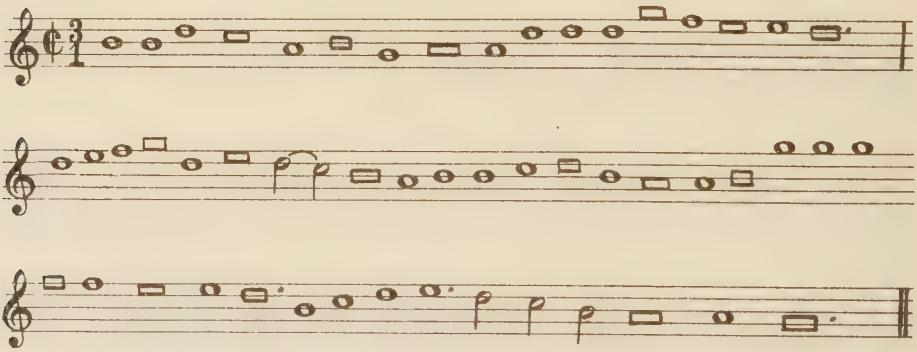
Münster 1928 (Nr. 65) notiert im dreiteiligen Takte auf die Urform zurückgreifend.



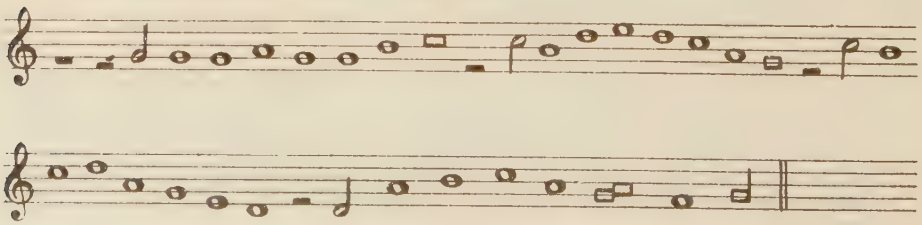
Ein weiteres Beispiel ist das unter die sog. Einheitslieder aufgenommene „Ich will dich lieben" von Georg Joseph. Man würde die folgende Fassung bedenkenlos als Urmelodie ansprechen können. 1916 Einheitsmelodie:



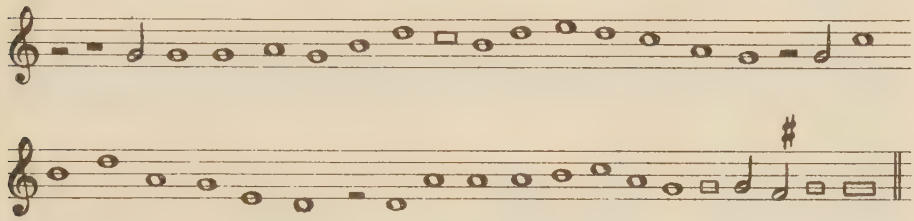
Und doch lautet die Melodie von Georg Joseph in der „Heiligen Seelenlust" 1657 in mixolydischer Tonart:



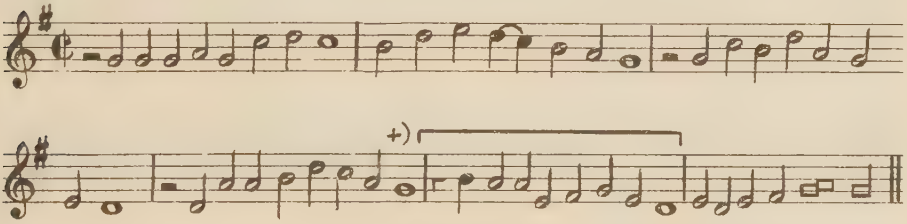
Auch die Weise der „Böhmischen Brüder" 1531 und 1539 "Gelobet seist Du Jesus Christ" gehört hierher: (Die Melodie stammt wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert).



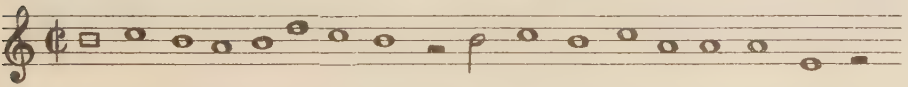
Auffallenderweise bringt schon Vehe 1537 eine Variante mit ausgesprochener Diösis am Schlusse, welche allerdings nicht von den zeitgenössischen Herausgebern übernommen wurde. Wenn auch solche Dur-Umformungen schon früher vorkommen, so war die damalige Zeit noch zu fest in den Kirchentonarten verwurzelt, als daß sie allgemein sich der individuellen Auffassung Vehe's angeschlossen hätte, welche folgendermaßen lautet: (Wahrscheinlich hat er sich orientiert an den Kadenzen der mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit.)



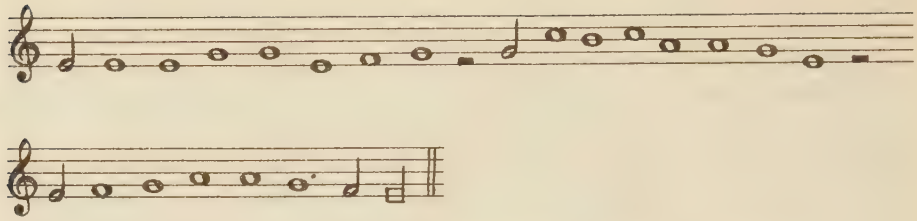
Fünfzig Jahre später bringt Andernach 1608 die Weise, mit einem Vorzeichen die Durauffassung markierend, obgleich der Melodiegang sich dagegen sträubt:



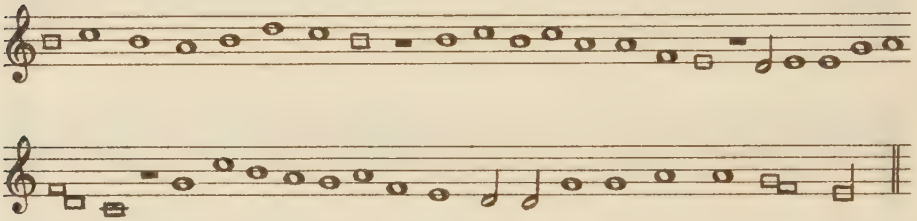
Überdies ist hier vom Herausgeber des Gesangbuches eine Phrase +) angefügt, die fraglos aus dem Weihnachtsliede entlehnt ist „Ein Kindelein so löbelich", vgl. oben, S. 44/45. Ein Beispiel bedenkenloser, eigenwilliger Einfügung einer Reminiszens, die als solche dem Autor sicherlich zum Bewußtsein gekommen ist, da das Lied „Ein Kindelein...." sehr bekannt und vielgesungen war.
Als weiteres Beispiel sei das uralte Fastenlied „Da Jesus an dem Kreuze stund" aus dem Babst'schen Gesangbuch 1545 angeführt: [1)]



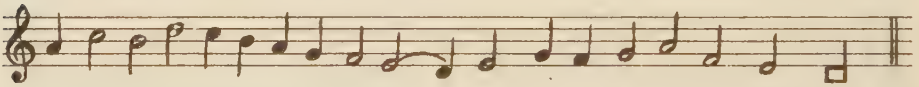
1) Vgl. die Varianten evangel. Gesangbücher bei Zahn Bd. I, Nr. 1706.



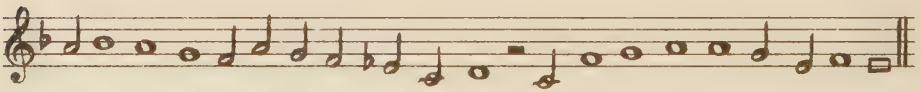
Leisentrit 1567 [1] hat mit gutem Geschmack diese Weise flüssiger gestaltet:



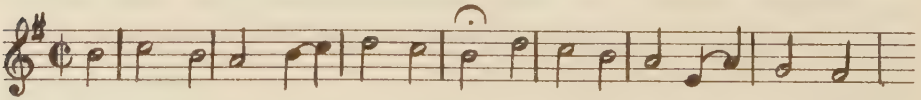
Die dritte Zeile mit der Kadenz nach C-dur zeigt das Bestreben, die ausgesprochene Kirchentonwendung zu vermeiden. Im übrigen aber ist die phrygische Auffassung auch in späteren Varianten nicht zu verkennen, trotz der seltsamen Schlußwendungen beispielsweise bei Cöln Brachel 1619:



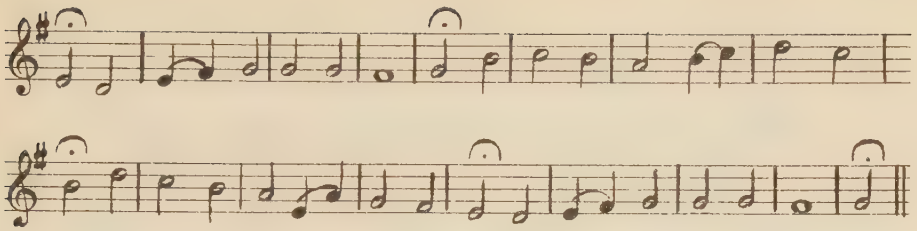
und noch mehr bei Cöln - Brachel 1623:



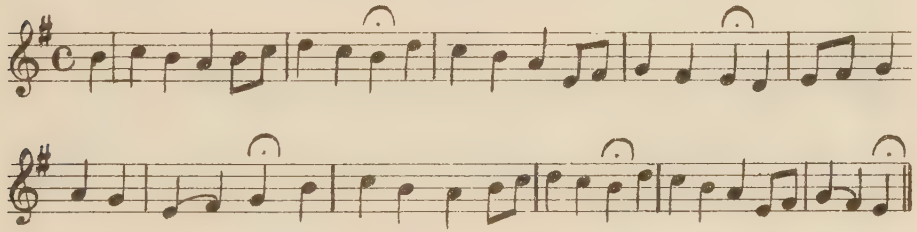
Ein ganz andrer Geist aber spricht aus der Herold'schen Fassung vom Jahre 1808:



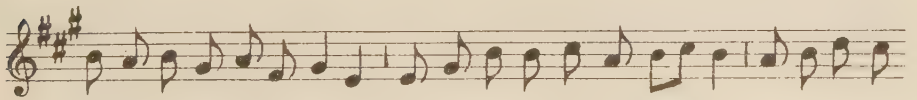
1) Vgl. auch Münchener Gesangbuch 1587 Nr. 15. Ferner: Böhme, Altd. Liederbuch 1877, Nr. 541 und 553.



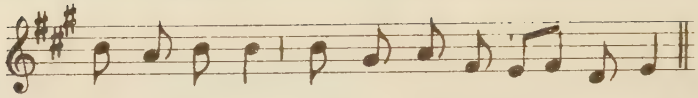
Hier sind die tonalen Fundamente des Liedes angegriffen,sogar gewaltsam zerstört. Aus der phrygischen Kirchentonart wird durch das Kreuzvorzeichen ein lahmes, nüchternes E-moll, mit g-dur-Endung. Bei einem Vergleiche dieser Fassung mit den früheren kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein,was für ein Talmi-Erzeugnis die Herold'sche Version darstellt. Die karge, sterile Melodiebildung, die plumpe Schwerfälligkeit der dritten Zeile, die billige Wiederholung des Dreizeilers; die Verkennung der Erfordernisse zu einem gesetzmäßigen Periodenbau, die unmögliche Textunterlegung, die Unsicherheit der Tonart, (E-moll oder G-dur?,) läßt es begreiflich erscheinen, daß die Variante in dieser Form verschwand. Sie zeigt aber auch gerade in ihrer Entartung, wie weit das Modernisierungsprinzip sich geltend machte. Übrigens wird im Kölnischen die Weise ähnlich gesungen wie oben bei Herold notiert ist: [1]



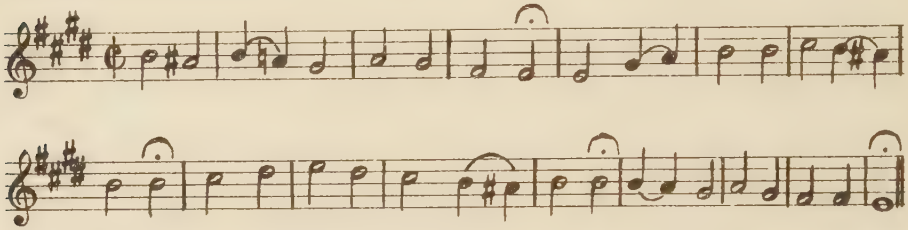
Hierher gehören auch jene modernisierten lateinischen Hymnen, die teilweise in deutscher Übersetzung als Kirchengesänge auftreten. Z.B. die Choralweise „Ecce panis angelorum" aus der Fronleichnamssequenz "Lauda Sion"



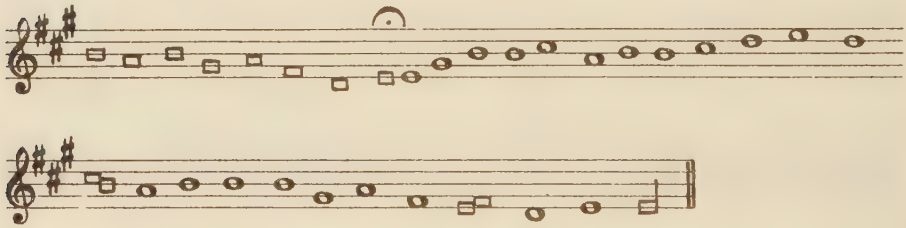
1) Es ist dies wahrscheinlich eine Modernisierung der Melodie bei A.G. Stein, Cöln 1853, Nr. 53.



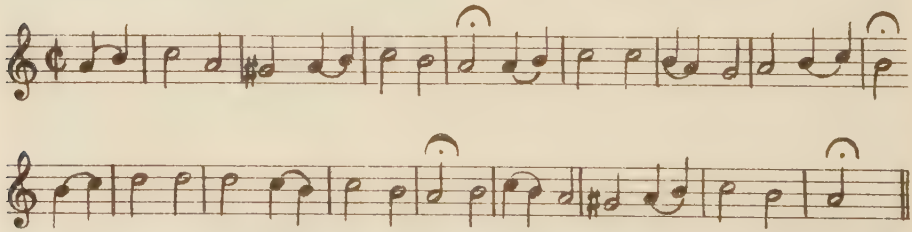
Diese mixolytische Choralmelodie findet sich heute in manchen Gesangbüchern in ähnlicher Form, wie bei Herold 1808: „Christen, seht die Engelspeise":



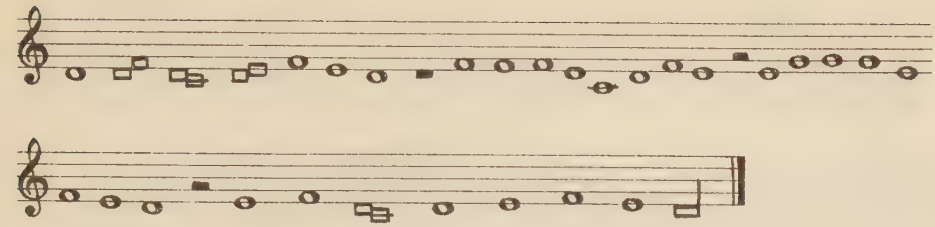
Offenbar ist dieses eine Durumdeutung der Weise, die sich schon als deutsches Lied bei Cöln - Quentel 1599 folgendermaßen findet:



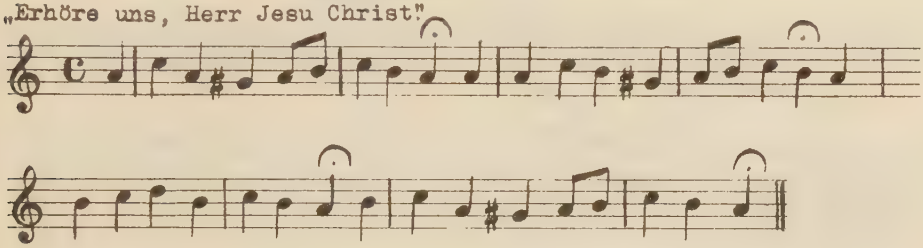
Ein Beispiel derselben Art bietet Herold 1808 in Nr. 4 „Erhöre uns, Herr Jesu Christ":



Es ist dies nichts weiter, als eine Übersetzung und Modernisierung des lateinischen Choralhymnus „Defensor noster aspice", aus „Christe, qui lux es et dies", welches ursprünglich in dorischer Tonart notiert:

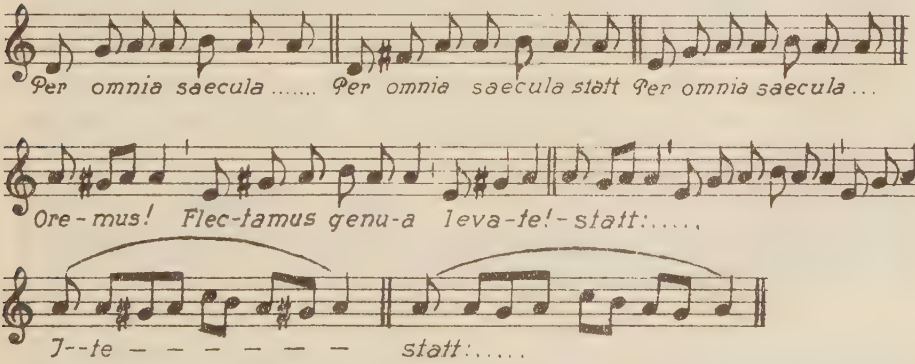


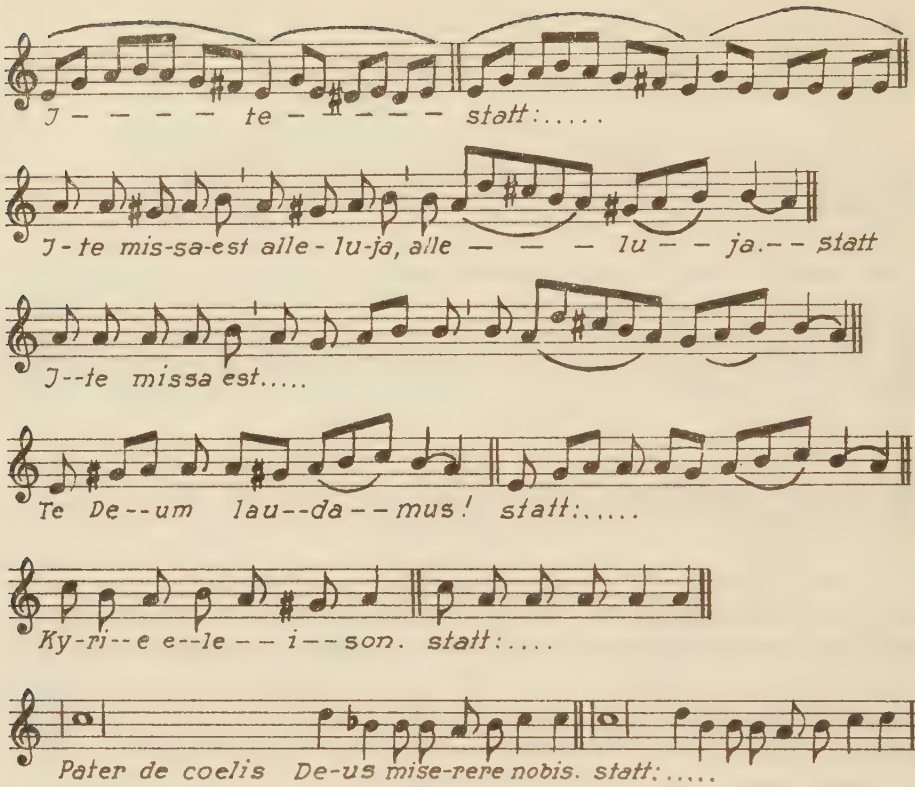
Trier 1847 bringt folgende modernisierte Variante:
„Erhöre uns, Herr Jesu Christ!"



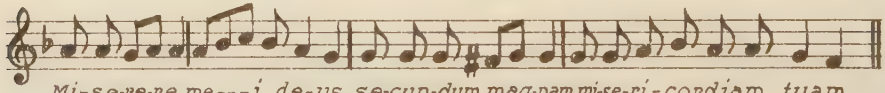
Die rücksichtsloseste „Modernisierung" in diesem Sinne scheint wohl die Aufklärungszeit mit ihrer Verachtung für die Tradition und ihrer Einbildung auf die vermeintlichen Errungenschaften mit sich gebracht zu haben. Daß die alten Kirchentonarten bei den Vätern und musikalischen Vertretern dieser Richtung schlecht wegkamen, ist aus ihrer ganzen Einstellung leicht zu erklären.

Aus dieser Epoche offenbar haben sich in unsere Zeit hinübergerettet die bei der älteren Generation anzutreffenden Entstellungen liturgischer Gesänge. Wenn sie auch, streng genommen, nicht zum deutschen Kirchenliede gehören, so sind sie immerhin aufschlußreich und kennzeichnend für diese Geschmacksrichtung, die bis zur Stunde noch nicht völlig ausgelöscht erscheint. Hierher gehören z.B. Singeweisen des zelebrierenden Liturgen oder des respondierenden Volkes:

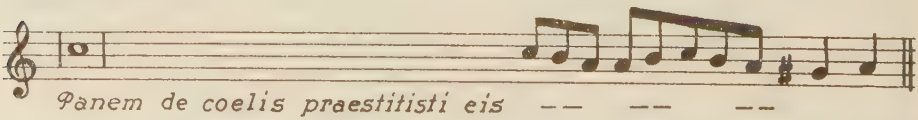


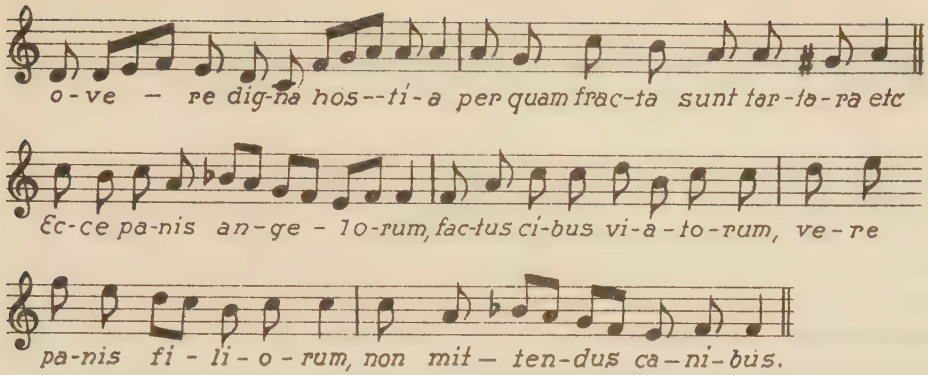


So wenig berechtigt die „Knochenerweichung" der alten Kirchentonarten in diesen Beispielen ist, so verständlich wird deren Existenz heute noch,wenn man die Melodien des Man. rit. Rom., Paderborn 1863 zu Rate zieht.
Es seien aus demselben folgende Beispiele angeführt:

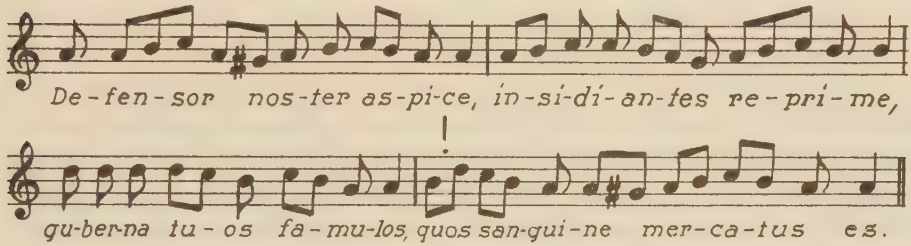


Vgl. hierzu das Brahm'sche Lied „In stiller Nacht", Kaiserliederbuch I. Bd., Nr. 139 und die Anmerkungen von Prof. Müller, Paderborn,ebendort.





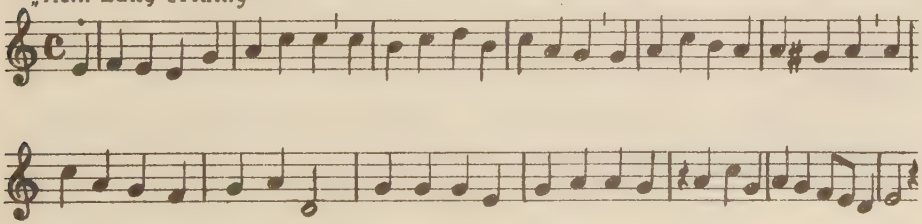
Vgl. die S.54 angeführten, ähnlichen Varianten.



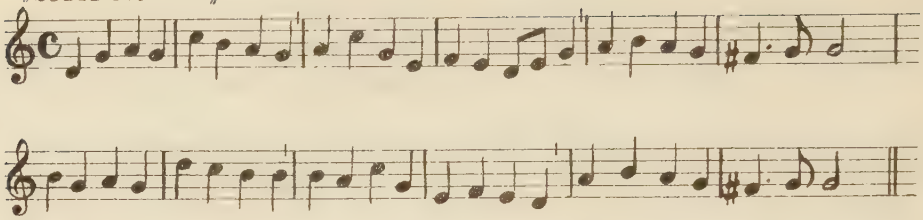
Vgl. die Varianten S. 55.

Dieses „Manuale rit. Rom". cum permissu Ordinariatus, Paderborn 1863 hat dem Vorwort zufolge die Gesänge entlehnt aus den Chorbüchern der Paderborner Cathedrale, welche in Venedig gedruckt sind 1754, 1759 und 1765. Die oben ausgesprochene Vermutung, daß die heute noch zu hörenden „Erweichungen" der Kirchentonarten aus der Aufklärungszeit stammen, erscheint auch hierdurch bestätigt. Daß die Überzeugung von dem Unwert solcher Modernisierungen auch bei Fachleuten noch nicht allgemein durchgedrungen ist, scheint das im Jahre 1928 erschienene Gesangbuch „Friede den Menschen", herausgegeben von Hoffbauer im Selbstverlag, zu bestätigen. Unter anderen finden sich dort Modernisierungen mit der Überschrift „Einheitsvorschlag", Hoffbauer 1928. Z.B.

„Mein Zung erkling".



„Cauda Sion" -- „Deinem Heiland".



Man wird sich über solche Einheitsvorschläge billig wundern dürfen auch, wenn eine Reihe von klangvollen Namen bei dem Buche gewissermaßen Pate gestanden. Solche Eingriffe in die tonale Struktur von jahrhunderte alten Chorälen erzeugen Zwittergebilde, die als Ideale eines Kirchenliedes nicht angesprochen werden können. Auch bei Würdigung der vielberufenen praktischen Brauchbarkeit würde man eine ablehnende Stellung einnehmen müssen nach dem Grundsatze: Sint ut sunt aut non sint!

Ein Gesamturteil über dieses Bestreben, die Kirchentonarten zu modernisieren, wird zugestehen müssen, daß manche Lieder durch geschickte Angleichung an ein verändertes, tonales Empfinden wenig verloren haben, dafür aus dem lebendigen Schatze gesungener Kirchenlieder erhalten worden sind. Andre Lieder haben diesen Wandlungsprozeß durchgemacht, ohne an Gehalt zu gewinnen; viele aber haben dabei Wertvolles preisgegeben.

Wenn die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts den gröbsten Schutt hinweggeräumt hat, so wird das 20. Jahrhundert seine Aufgabe darin erblicken müssen, wirklich wertvolles Material der Vergessenheit zu entreißen, dafür Minderwertiges in vorsichtiger, schonender Weise auszumerzen.

Die bisher zitierten Beispiele dürften in ihrer Ausführlichkeit wohl genügen, um die Tatsache zu erhärten, daß mit Absicht und Bewußtsein an vielen Melodien gemodelt worden ist und zwar, was dieses Kapitel anbetrifft, zu dem Zweck, die liebgewonnenen Weisen dem veränderten Tonalitätsempfinden anzupassen. Es kann dagegen nicht geltend gemacht werden, daß im Vergleich zu den 2000 Liedern beispielsweise, die Bäumker in seinen vier Bänden aufgezählt, die Anzahl der Tonalitätsvarianten zu gering sei, um ein gesetzmäßiges Prinzip für ihren Ursprung heranzuziehen; denn

1.) hat Bäumker nicht alle Varianten, zumal nicht die hier einschlägigen, späteren erfassen und angeben wollen,wie er selbst ausdrücklich betont.

2.) Sicher sind viele der wirklich gesungenen Versionen überhaupt nicht aufgezeichnet worden;

3.) vor allem handelt es sich doch nur um einen geringen Bruchteil von Liedern, die aus Tonalitätsgründen überhaupt variiert werden können, nämlich um die alten Weisen im Kirchenton. Die Neukompositionen von 1600 etwa an zeigen bereits die ausgesprochene Dur- resp. Moll-Physiognomie.

4.) Weiter ist zu bedenken, daß, wie eingangs betont, den Wandlungen gerade der von einer religiösen Gemeinschaft gesungenen Liedern starke Widerstände so wohl innerer wie äußerer Art entgegenstehen.

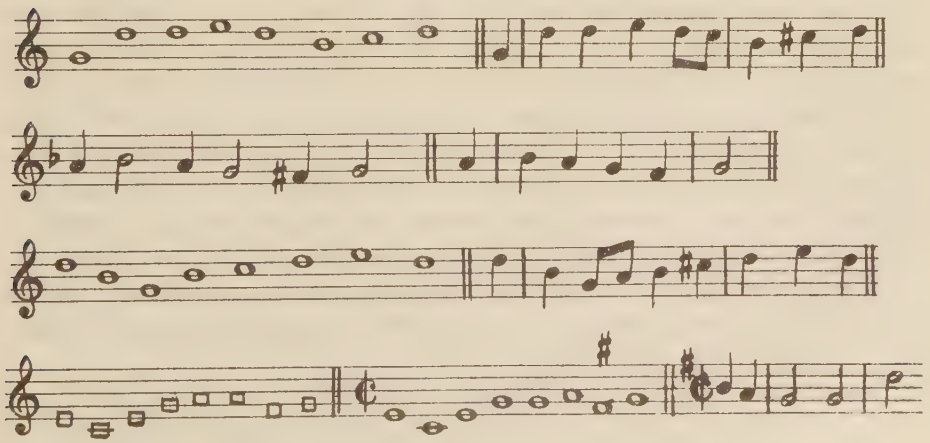
5.) Endlich liefern alle bisher erschienenen Kirchengesangbücher weitere Belege beweiskräftiger Art; hier alles aufzuführen, ist unmöglich. Es können nur einige Hinweise gegeben werden:
Vergleiche weitere Belege S. 142 dieser Abhandlung.

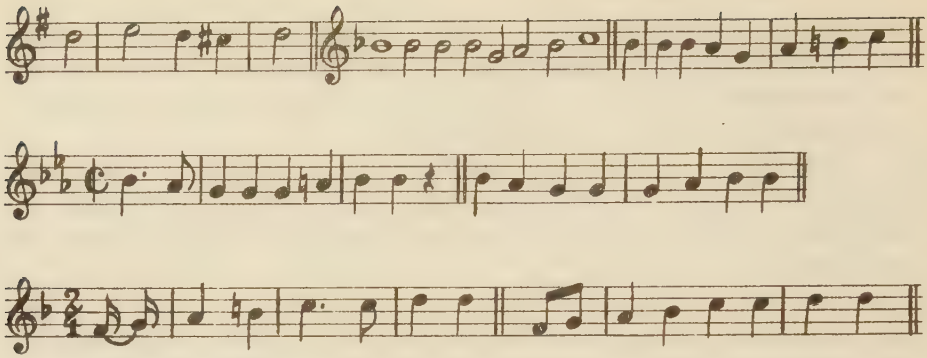
II. Geringfügige Änderungen tonaler Art.

Wie schon erwähnt, findet das Prinzip der Modernisierung verschiedenste Hemmungen und kann sich daher nicht überall durchsetzen. Infolgedessen kommt diesen folgenden Varianten auch nur eine untergeordnete Bedeutung zu, welche eine kursorische Behandlung rechtfertigt. Immerhin sind diese öfter auftretenden Vorzeichen, wenn auch keine zwingenden, so doch hinweisenden Belege für das latent wirkende Tonalitätsgesetz.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß durch die mehrstimmigen Bearbeitungen, später durch die Orgelbegleitungen dem Liede an einzelnen Stellen durch Erhöhung oder Erniedrigung des Leittones ein Kadenzcharakter aufoktroyiert wurde, der ursprünglich nicht vorhanden war im mehrstimmigen Satze aber angewandt werden mußte, um schlußkräftig genug zu erscheinen.

Vergleiche: mit:





Solcher und ähnlicher Varianten gibt es eine Unzahl. Bezeichnend für die angeführten Beispiele ist es, daß es sich um das Spannungsverhältnis zwischen Grundtonart und Dominantentonart handelt. Daß also Tonalitätsrücksichten im Spiele sind, läßt sich nicht bestreiten. Diese sind aber nicht stark genug, um eine Regelmäßigkeit zu erzwingen. Es scheint allerdings, daß gerade das 18. Jahrhundert diesem Modulationsdrange besonders gerne nachgab. Es finden sich ferner noch viele Abweichungen tonaler Art, die durch Erhöhung resp. Erniedrigung eines Tones bewirkt sind. Sie sind noch mehr Zufallsergebnisse, wenn auch in vielen Fällen die Entstehungsgründe naheliegen. Da eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit nicht vorliegt, kommt eine weitere Behandlung derselben hier nicht in Frage. Vergleiche S. 142.

b) Wandlung der tektonischen Struktur zur harmonischen.

Die bisher behandelten Varianten nahmen ihren Ursprung aus der Divergenz zwischen dem Tonalitätsempfinden des Mittelalters und der heraufdämmernden Neuzeit. Die alten Kirchentonarten werden abgelöst durch das Dur und Moll. Das bedeutete zumeist ein Eingreifen und zwar direkter Art in die melodische Linie an sich.

Innerlich unabhängig von diesem Wechsel, jedoch mehr oder minder gleichzeitig erfolgte die Umstellung des rhythmischen Empfindens. Der freie Choralrhythmus wurde im 12. Jahrhundert abgelöst durch die Mensur und führte in folgerichtiger Entwicklung zum Takte.[1] Die Folge war ein Beschneiden der Melismen, die sich nicht in die Takteinschnürung pressen lassen wollten. - Damit und wohl auch dadurch erfolgte die Umstellung von der freien,

1) Vgl. oben S. 18.

leichtflüssigen Choralweise zum schwerfälligeren, kräftigen Liede mit strengem Periodenbau. Naturgemäß gewann aus formalen Gründen die Kadenzierung innerhalb und am Schluß der Periode eine besondere Bedeutung, da gerade durch sie das Spannungs- und Entspannungsverhältnis der Periode klar herausgestellt und im weiteren Verlaufe zu einer gewissen Gesetzmäßigkeit entwickelt wurde. Und hier fließen die beiden Strömungen zusammen: Der Wechsel im Tonalitätsempfinden und die Wendung von der freien zur strengen Periode. Der erste Faktor wurde im vorigen Abschnitt eingehend erörtert, der zweite wird unter „Rhythmische Varianten" behandelt werden. Hier aber tritt noch ein neues Moment hinzu. In der gesamten Musikauffassung des Mittelalters ist eine weitgreifende Umwälzung zu konstatieren. In der mehrstimmigen Musik beginnt das horizontale Hören sich umzuwandeln in ein vertikales; d.h. das Ohr wendet seine Aufmerksamkeit primär nicht so sehr dem Fließen der einzelnen selbständigen Stimmen zu, sondern mehr dem Phänomen des jeweiligen Zusammenklanges. Es entsteht das Gefühl für den vertikalen Durchschnitt, für Harmoniesäulen, auch bei noch polyphonen Gebilden. Es mußte entstehen, je mehr die Forderung des Konzils von Trient nach deutlicher Wiedergabe des Textes erfüllt wurde. Diese war am idealsten dann gegeben, wenn derselbe Text gleichzeitig von allen Stimmen ausgesprochen wurde. Dieses anfangs zufällige Klangergebnis, der „Akkord", wurde allmählich zum Kompositionsprinzip.[1] Die mehrstimmigen Kompositionen erfahren einen mehr akkordhaften, harmonischen Aufbau. In den mehrstimmigen Sätzen erhält die Oberstimme gegenüber dem Tenor allmählich das Übergewicht, wird Träger des eigentlichen gefühlsmäßigen Ausdrucks, während der Tenor den „Einschlag" (Riemann) gibt, sozusagen Träger des Gerüsteaufbaues ist. Schon 1495 z.B. komponierte H. Isaac „Innsbruck, ich muss dich lassen" so, daß die Oberstimme als Trägerin der Melodie erscheint. (Die bei Böhme zitierte sporadische Ansicht, daß in diesem Liede der Tenor Hauptmelodie sei, wird man nicht teilen können.) So ist es nicht befremdlich, wenn z.B. Osiander um 1550 mehrstimmige Choräle setzt mit der ausdrücklichen Bemerkung, „das der gemeine Mann die Oberstimme (also die Hauptstimme) mitsingen könne" [2]. Als um 1600 die Renaissance des alten griechischen Ideals, des einstimmigen Gesanges, jetzt allerdings mit untergeordneten Begleitstimmen zum sog. Generalbaßstil führte, war das ein weiterer Schritt zur akkordhaften, harmonischen Auffassung. Über dieses Glied der Entwicklung geht

---

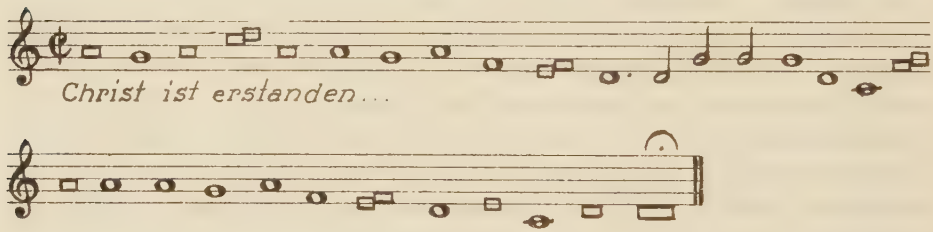
1) Vgl. hierzu Vetter, Das frühdeutsche Lied, S. 17.
Vgl. auch Riemann, Handb. d. Musikgeschichte, S. 157.
2) Vgl. Böhme, Das altdeutsche Lied.

z.B. der Stil eines Laurencius von Schnüffis, dem Vetter in seinem Buche „Das frühdeutsche Lied" gegenüber Moser zu seiner Bedeutung verhilft. In der „Mirantischen Maultrummel" 1690 und der „Mirantischen Flöte" 1695 zeigen die Lieder des Schnüffis in ihren akkordisch angelegten Themen, in ihrer öfteren Struktur um die Dreiklangsaxe, im Quartenaufstieg am Anfange eines Liedes die harmonische Orientierung.[1] Die Lieder des 18. Jahrhunderts sind ohne diese Zwischenstufe in der Entwicklung nicht zu denken. Man darf diesen Übergang wohl bezeichnen als „Wandlung vom tektonischen zum harmonischen Prinzip", welche sich auch auf dem Gebiete des Kirchenliedes auswirkte.

Lediglich zur Illustration der verschiedenen Struktur seien folgende Melodien angeführt:

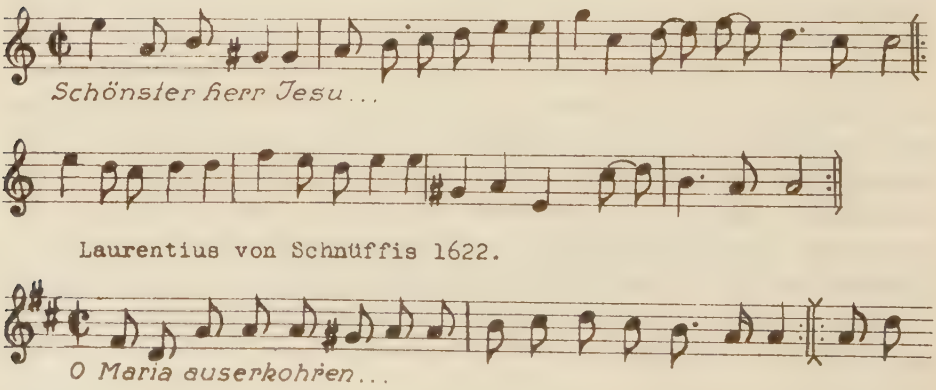
Nr. 1 „Christ ist erstanden" zeigt ausgesprochene tektonische Struktur.
Vehe 1537.

1.



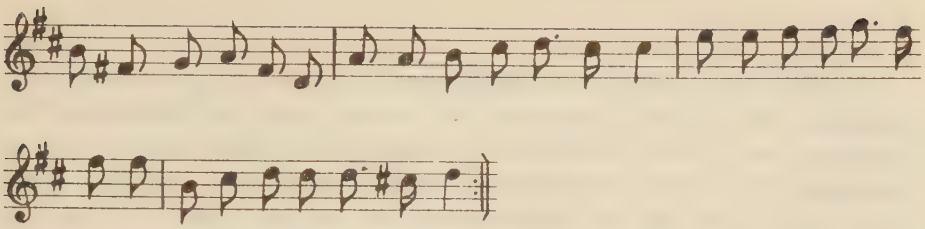
Nr. 2 „Schönster Herr Jesu" und „O Maria auserkohren" sind Beispiele des Überganges zum Harmonischen (Generalbaßstil).
Münster 1677.

2.



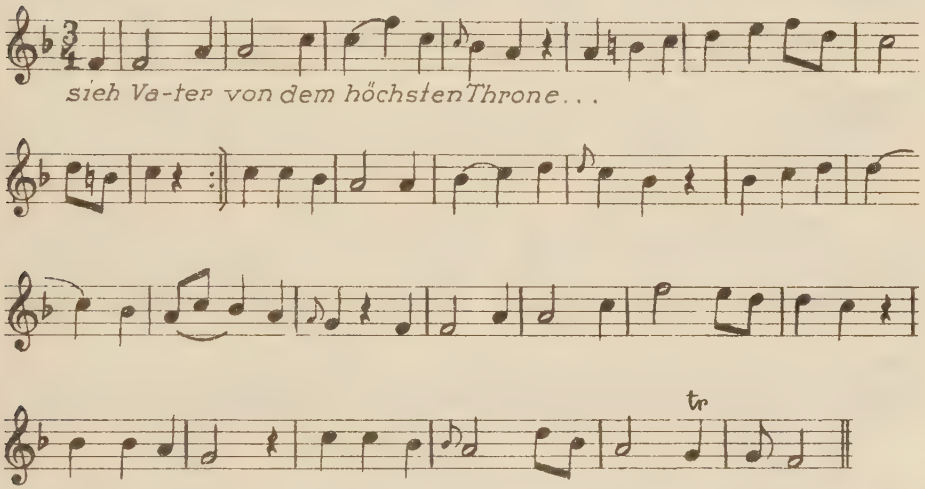
Laurentius von Schnüffis 1622.

1) Vgl. Vetter, Das frühdeutsche Lied, S. 239.



Nr. 3 „Sieh Vater von dem höchsten Throne" ist so akkordhaft empfunden, daß man dem ersten Satze Gewalt antun müßte, wollte man mehr als den Tonika-Akkord unterlegen.

Landshut 1777.



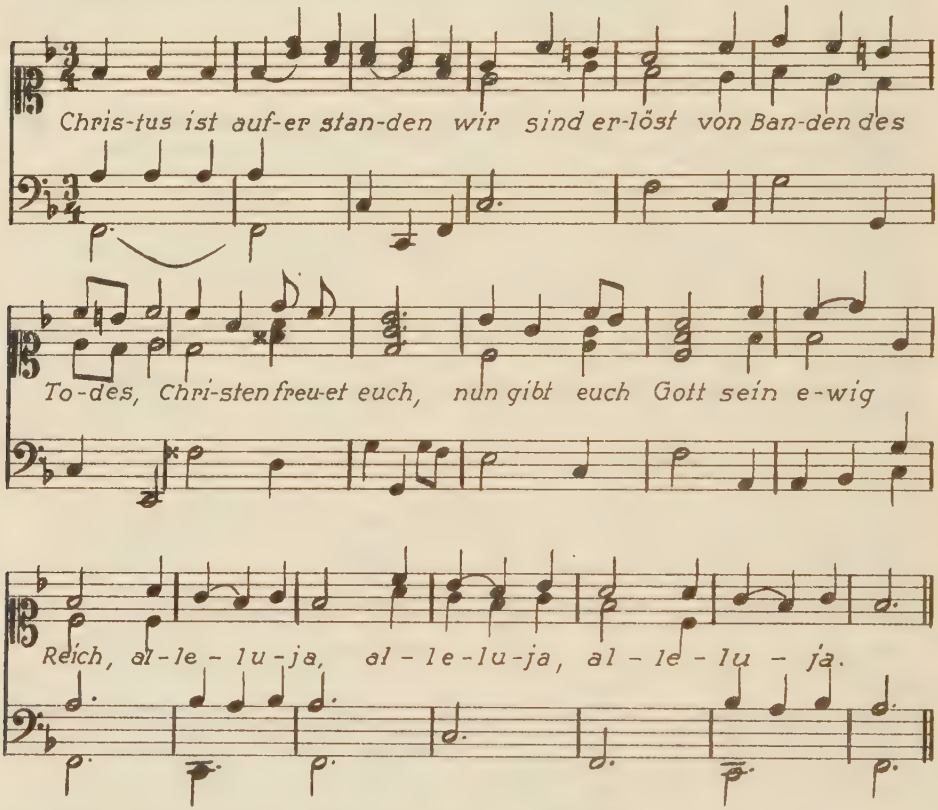
Am stärksten ist diese „Akkord-Musik" ausgeprägt im 18. - 19. Jahrhundert; ein Blick auf die Lieder dieser Zeit lehrt dies sofort.[1] Für das Kirchenlied ist die Tatsache ominös genug, daß diese Entwicklung zur harmonischen Auffassung zuerst auf dem Gebiete der weltlichen Musik sich durchsetzte.[2] Es ist wohl nicht allein das archaistische Element in den Kirchenliedern des 13. - 15. Jahrhunderts, was ihnen nach unserem Empfinden den Charakter des „Religiösen", „Kirchlichen" verleiht, selbst wenn man in Rechnung setzt, daß die weltlichen Lieder dieser Zeit uns ähnlich anmuten. Es scheint doch auch das eigentliche Ethos dieser Melodien sie viel mehr für den religiösen Gesang zu praedestinieren, als dies bei den harmonischen Weisen der letzten beiden Jahrhunderte der Fall ist. Jedenfalls reden die Letzteren nicht die

1) Vgl. Bäumker, III. und IV. Band.
2) Vgl. Vetter, Das frühdeutsche Lied, S. 21.

tiefernste, verinnerlichte, froh- und frommgläubige Sprache wie die mittelalterlichen.

Die Überspitzung des Akkordprinzips schafft übrigens viele Melodien, welche fast ganz auf der Tonika, der Dominante und Subdominante aufgebaut, sehr flach und seicht wirken, etwas Unselbständiges, Weichlich-Sentimentales an sich haben. Man vergleiche z.B. folgende Weise aus „Neue Melodien zum neuen kathol. Gesangbuche" von Kapellmeister Hemmis 1781 herausgegeben.

Freudig Nr. XXV.



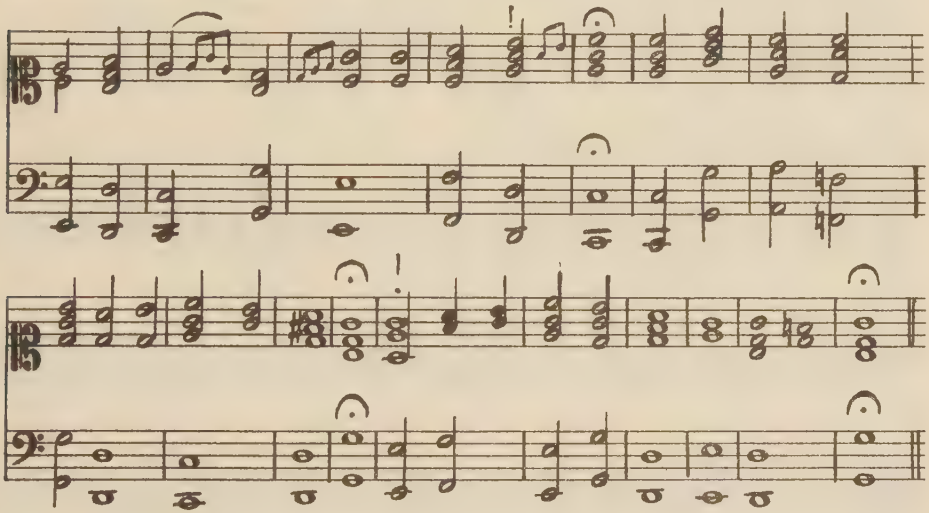
Welcher Unterschied zwischen der alten Choralweise „Christ ist erstanden" [1] und diesem, für das 18. Jahrhundert typischen Liede! Hier flache Melodie, verarmte Harmonie, schale, nichtssagende Sequenzen, wenig sakrale Intervalle, Diskrepanz zwischen Text und musikalischem Periodenbau usw. [2] Welch' ungeheure Kluft zwischen der Empfindungswelt des 12. und 18. Jahrhunderts offenbart sich in diesen beiden Weisen! Übrigens haben auch hervorragende Größen

---

1) Vgl. S. 46.
2) Zur Frage der lebendigen Einheit zwischen Wort und Weise vgl. Dreves „Ein Wort zur Gesangbuchfrage".

ihren Tribut dem Geiste der damaligen Zeit gezollt, Franz Schubert in seiner deutschen Singmesse „Wohin soll ich mich wenden", Michael Haydn in der allgemein bekannten Messe „Hier liegt vor deiner Majestät".

Das harmonische Kompositionsprinzip, zuerst nur auf Neuschöpfungen angewandt, greift dann auf dem Gebiete des Kirchenliedes die schon bestehenden Weisen an und biegt sie akkordhaft um. Daher schreiben sich eine Reihe von Varianten, welche diese Signatur mehr oder weniger an sich tragen.[1] Welche Gewalt solchen Liedern tektonischer Struktur durch den harmonischen Panzer angetan werden kann, zeigt folgendes Beispiel. In dem oben zitierten, von Hemmis herausgegebenen Gesangbuche findet sich in einem Exemplare des Osnabrücker Generalvikariates folgende handschriftliche Begleitung zum „Tantum ergo":

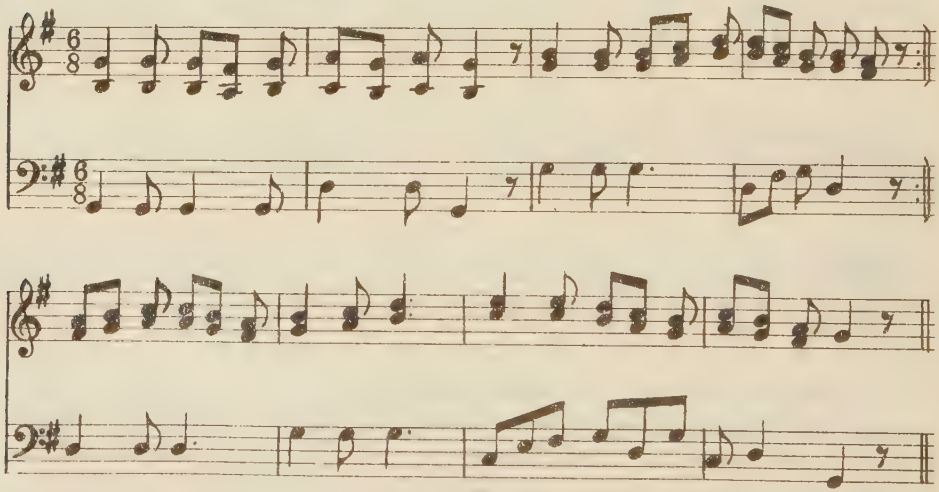


Trotz der Fehler und Unzulänglichkeiten ist die völlig harmonische Auffassung dieser alten Choralweise außer Zweifel. Bezeichnend sind auch die Verzierungen im 2., 3. und 4. Takte! Von wem dieser Orgelsatz stammt, ist unbekannt; zusammengehalten mit der ebenfalls handschriftlichen Begleitung zu dem Liede „O Traurigkeit" - wohl aus derselben Feder herrührend - legitimieren sich beide aus stilistischen Gründen als dem ausgehenden 18. Jahrhundert angehörend. Diese Art der harmonischen Behandlung hat sich aus dem 18. Jahrhundert in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts gerettet; am stärksten und längsten machte sich dieser Geist

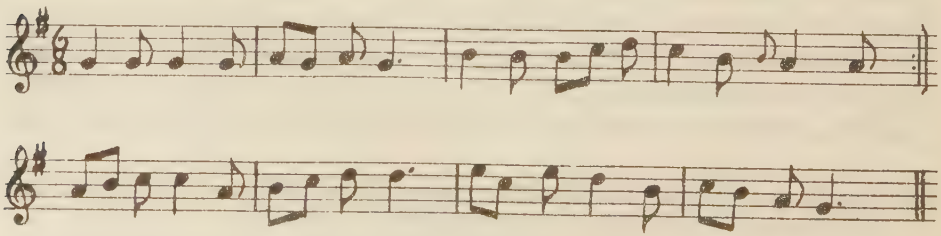
1) Über die melodischen Unterschiede zwischen alten und neuen Melodien vgl. Böhme, Altd. Liederbuch, S. LII.

geltend in Österreich, wo unter dem Einfluß der Klassiker und Nachklassiker heute noch eine ähnliche Liedauffassung besteht. Wie weit diese harmonische Dankweise geht, ist z.B. zu ersehen aus den „Volksweisen deutscher Kirchenlieder", Wien 1851; der Herausgeber Karl Pichler äußert sich im Vorwort also: "Trotz dieses Vorherrschens der Melodie bewirkt der musikalische Sinn unseres hierin hochbegabten Volkes,daß sich bald eine zweite begleitende, harmonische Stimme, und endlich, jedoch nur bei wenigen Individuren,eine dritte Stimme als Bass bildet..... Diess leitet uns aber in richtiger Folge dahin, in solchem Falle niemals einen anderen, als den zweistimmigen Liedersatz mit dem einfachsten und klarsten Begleitungsbaß in Anwendung zu bringen....." (Vorwort zu Pichler's Volksweisen, S. 7 und 8.)

Der Verfasser vindiziert also für die Kirchenlieder eine Singweise, welche dem weltlichen Volksliede des 19. Jahrhunderts vornehmlich eignet, wie sie am prägnantesten in den Silcher'schen Volksliedern zum Ausdruck kommt. So erscheint bei Pichler das Lied „Großer Gott, wir loben dich" folgendermaßen für zwei Oberstimmen und eine Baßstimme:

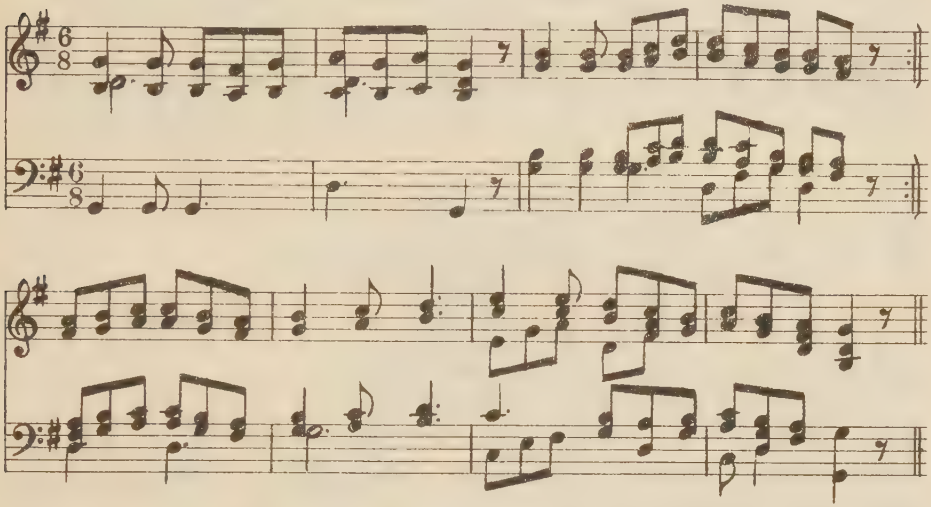


Die Melodie findet sich zuerst im „Gesangbuch der Kaiserin Maria Theresia 1774:

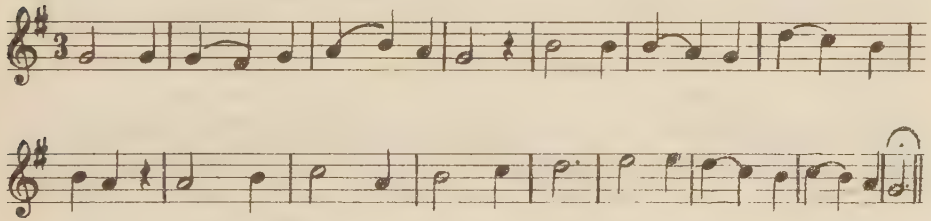


Die harmonische Auffassung liegt auf der Hand.

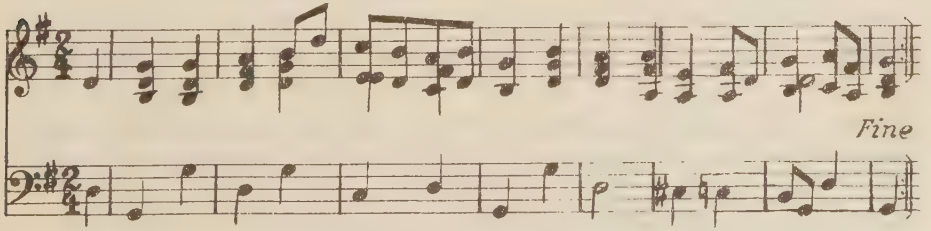
Die begleitende Orgelstimme hat daher natürlich mit unbedeutenden Abweichungen und Verdoppelungen desselben akkordhaften Charakter:



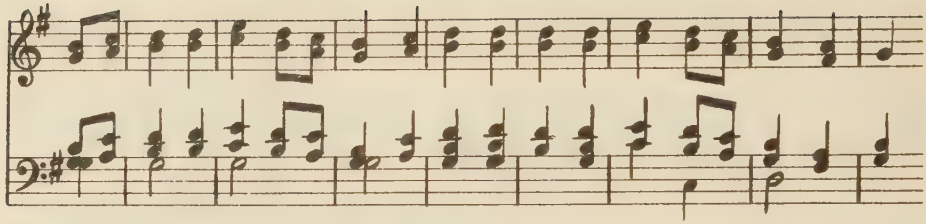
Harmonische, arme Satzweise; Terzen und Sextengänge, dazu eine Art Schaukelbaß zwischen Tonika und Dominante! Das Majestätische, Grandiose, Urkräftige wird man in dieser Aufmachung vergeblich suchen. Insofern stellt die „Einheitsmelodie" den seltenen Fall einer Verbesserung des Originales dar. Vergleiche:

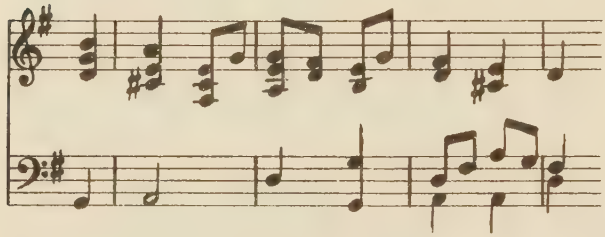


Nr. 11 des Pichlerschen Gesangbuches bringt das alte „Ein Kindelein so löbelich", hier mit dem Text „Dies ist der Tag von Gott gemacht" in folgender Gestalt:[1)]

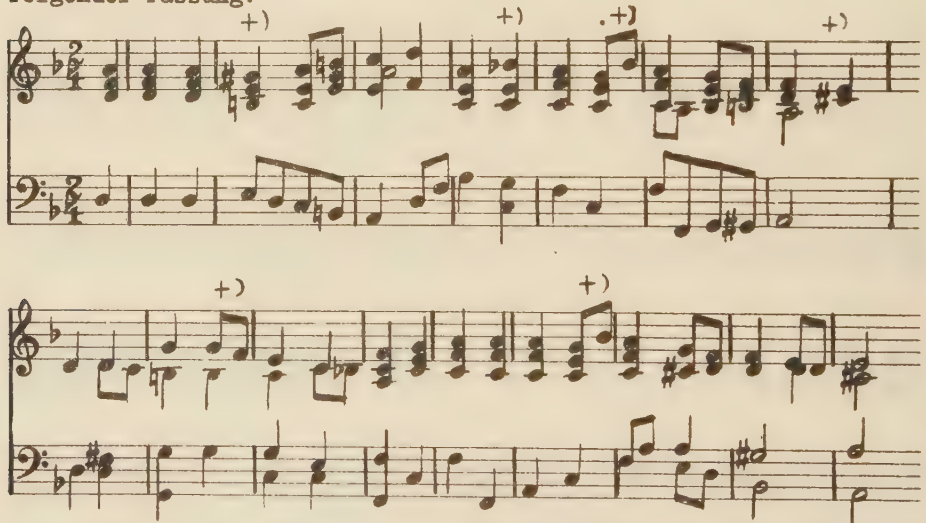


1) Vgl. die Originalmelodie S. 45.





Nr. 13 enthält das alte Osterlied „Christus ist erstanden" in folgender Fassung:



Die tonale und harmonische Satzweise weicht das Gerüst der wuchtigen, ehernen Melodie völlig auf - wobei diese selbst in Mitleidenschaft gezogen wird. Vgl. die Stellen bei +) mit dem Originale S. 46. Die Gesangbücher aus der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts offenbaren größtenteils dieselbe oben gekennzeichnete Auffassung.[1] Daher schreibt es sich, daß solche

1) Die neue Faktur wird schon im 17. Jahrhundert vorbereitet; vgl. Böhme, Altd. Liederbuch 1877, S. VIII.

Lieder, welche sich einer akkordhaften Umdeutung zu stark widersetzten, aus den Gesangbüchern verschwanden, neue Lieder nach dem harmonischen Prinzip eingeführt wurden, und beliebte zugleich wandlungsfähige ähnlich, wie die oben zitierten, variiert wurden. Daß dabei ein Eingreifen auch in die melodische Linie nur schwer vermeidbar war, zeigen u.a. die mit +) versehenen Stellen. [1]

§ 2. Änderung der melodischen Linie.

Verzierungen der Kernmelodie.

Vorbemerkungen.

Nicht nur rein zeitlich, sondern auch innerlich hängt mit der eben behandelten „harmonischen Variantenart" zusammen eine andre Kategorie, welche nicht an dem konstruktiven Bau des Liedes ansetzt, sondern vielmehr die melodische Linie selbst angreift. Solche Varianten stammen, ursprünglich wenigstens aus jener Zeit und jenem Geiste des 18. Jahrhunderts, der sich im Dekorationsstile, in Deutschland Rokoko, seinen Ausdruck schaffte. Die Betonung des Graziösen, Zierlichen ist sein Charakteristikum;an Stelle des konstruktiven setzt er flächenteilende Formen. Gerade diese Wesensäußerungen finden sich wieder in den Kirchenliedern jener Zeit, die in einem gewissen Gegensatze zur ruhigen, klaren Linie durch Verzierungen und Schnörkeleien ornamentalen Charakters eine gewisse Unruhe, Geziertheit und Affektiertheit, darüber hinaus eine Veräußerlichung verraten. Das Einfache, Schlichte, Kernige, und Wuchtige sagte jener Zeit nicht sonderlich zu. Zudem war der Einfluß der weltlichen Musik auf die kirchliche gerade in jener Epoche der denkbar stärkste. Ja, während früher die Welt in den Weisen der Kirche sang, sang jetzt die Kirche in den Weisen der Welt.[2] Daher erklärt es sich leicht, wenn all die Verzierungen, wie Vorschläge, Pralltriller, Triller usw., die man vom Sängerchore zu hören gewohnt war, nun auf die Kirchenlieder übertragen wurden.

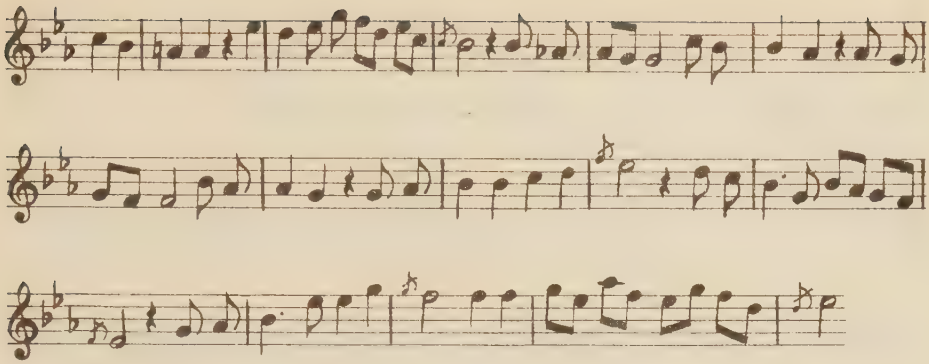
---

1) In welchen Formen sich dieser Geist, den man nach einer Seite als „Akkordhaftigkeit" bezeichnen konnte, auswirkte und zwar in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts, dafür finden sich betrübendste und ergötzlichste Beispiele angeführt bei P.L. Karner, „Der Clerus und die Kirchenmusik", Wien 1889. Der Verfasser hat speziell österreichische Verhältnisse im Auge, die, nach eigenem Hören zu urteilen, noch bis vor einem Jahrzehnt ähnlich geartet waren. Weitere Belege siehe S. 142/43.

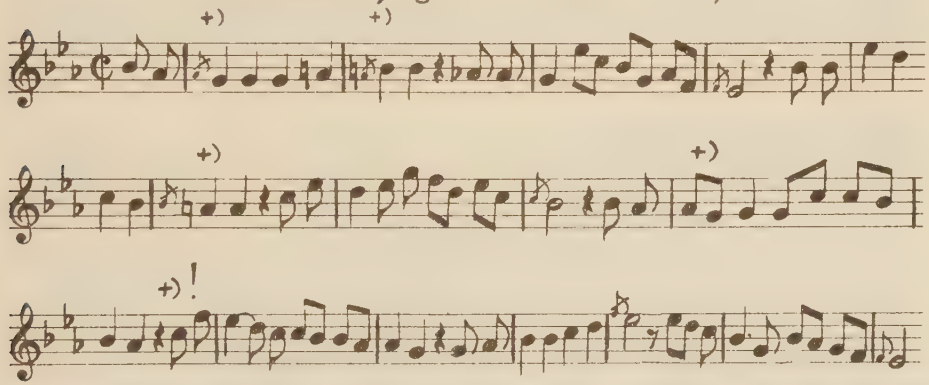
2) Vgl. Griesbacher, Choral und Kirchenlied.

Es ist daher auch kein Zufall, daß der größte Teil der alten Kirchenlieder, welche aus melodischen, tonalen und konstruktiven Gründen dem neuen Geiste so gar nicht genehm waren, von der Bildfläche verschwanden.[1] Die rein harmonischen, akkordhafte Einstellung des musikalischen Formempfindens verlangte im Laufe der Zeit umsomehr nach einem melodischen Aufputz, je mehr die Harmonie innerlich verarmte. Unterzieht man die hierher gehörigen Lieder einer stilkritischen Untersuchung, so findet sich, daß die Terz in der Melodiegestaltung die denkbar größte Rolle spielt; latent oder offen tritt ihre Bedeutung zu Tage, oft genug in aufdringlich ausgesprochener Form. Der tiefere Grund für diese neue Erscheinung liegt in dem akkordhaften, dreiklangsmäßigen Denken und Fühlen der Komponisten. Und das ist ein unfehlbares Kriterium für die Entstehungszeit eines (Kirchen)-Liedes. „In der melodischen Führung der Stimme möchte sie Haupt- oder Neben-Stimme in mehrstimmigen, alten Tonsätzen sein, herrschte im mittelalterlichen Tonsatz der diatonische Stufenschritt vor..." (Böhme). Dasselbe gilt von den alten weltlichen, wie kirchlichen Volksliedern. Vergleiche z.B. die beiden Lieder „Christ ist erstanden" und „Christus ist auferstanden" (S.46/64 dieser Abhandlung). Man wird gerade in dem diatonischen stufenweisen Aufbau - dazwischen „zuweilen ein kräftiger Sprung" (Böhme) - der Melodie, das Urkräftige, Kernige, Männliche der alten Weisen erblicken müssen, während in der terzenhaften Struktur der neueren Melodien etwas Weiches, Unselbständiges, so zu sagen Feminines sich offenbart. „Ferner finden wir ein Enthalten von jeder Ausweichung in andere Tonarten (d.h. bei den alten Liedern), die alten Weisen modulieren nicht, sondern bewegen sich nur innerhalb der angeschlagenen Tonart. Moderne Ausweichung mit Hilfe des Dominantenseptimakkords kennen sie gar nicht. Diese beiden tonalen Merkmale, welche dem Volks- wie Kunstgesange aller Zeit eigen sind, unterscheiden die alten Melodien wesentlich von den neueren." [2] Gerade die Ausweichung in die Dominantentonart ist charakteristisch für die hier einschlägigen Melodien. Als Beispiele dieses Zeitgeistes seien folgende Originalmelodien der oben beschriebenen Art angeführt:
„Thauet Himmel den Gerechten" Landshut 1777:

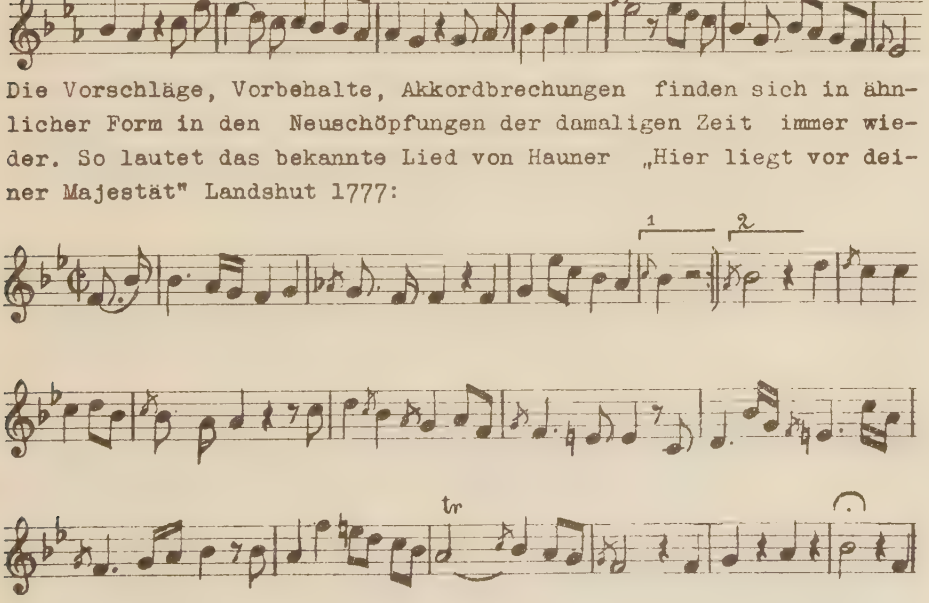
1) Vgl. hierzu bezügl. des weltl. Volksliedes, Böhme, Altd. Liederbuch, S. LXX.
2) Böhme, Altd. Ldb., S. LXII.

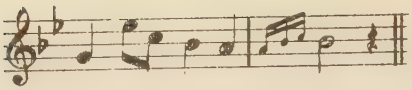


Michael Haydn bringt 1790 in dem von ihm redigierten Gesangbuche dieselbe Weise in folgender Form, welche den dekorativen Charakter noch mehr herausstellt; vgl. die Stellen bei +):

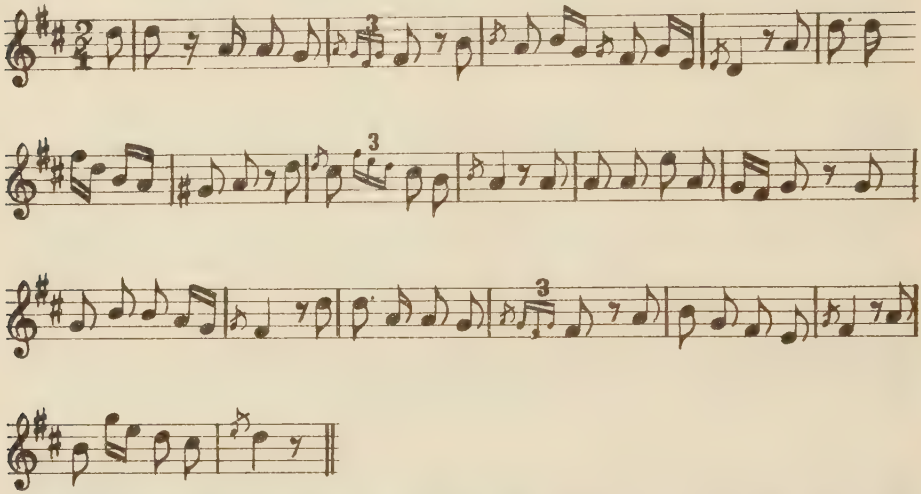


Die Vorschläge, Vorbehalte, Akkordbrechungen finden sich in ähnlicher Form in den Neuschöpfungen der damaligen Zeit immer wieder. So lautet das bekannte Lied von Hauner „Hier liegt vor deiner Majestät" Landshut 1777:



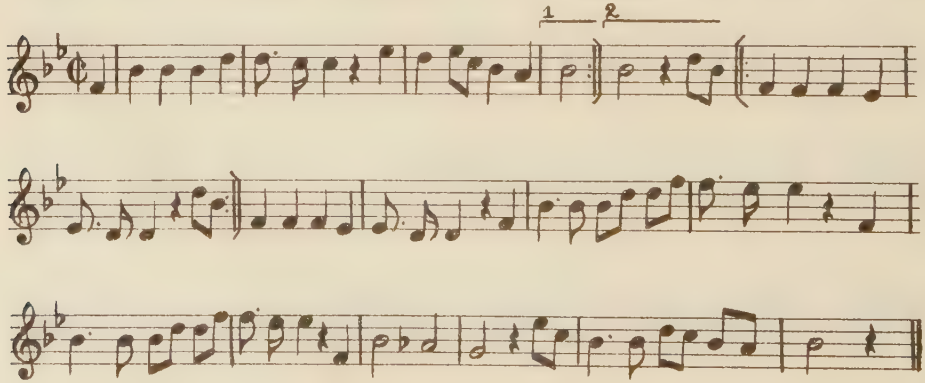


Das Offertoriumlied aus derselben Messe notiert:
„Nimm an o Herr die Gaben":



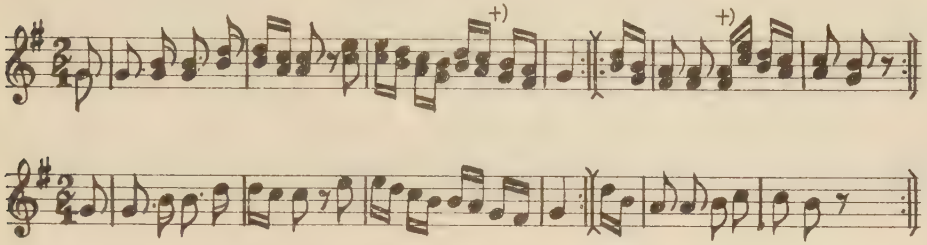
Trotz aller Verzierungen und Übertünchungen ist die Armut der harmonischen Grundlage klar zu erkennen. Eine Unzahl der wenig wertvollen Melodien dieser Art besteht lediglich aus dem Fortschreiten der Melodietöne als Bestandteilen der Hauptdreiklänge,[1] nur unterbrochen durch Wechsel- oder Durchgangsnoten.
Nicht selten fordern diese Weisen in ihrem Aufbau geradezu die begleitende Terz oder Sexte heraus, wodurch die dürftige Unselbständigkeit noch ohrenfälliger wird.

Hierher gehört auch das weitverbreitete, gern gesungene Lied: „Hier liegt vor deiner Majestät" von M. Haydn:

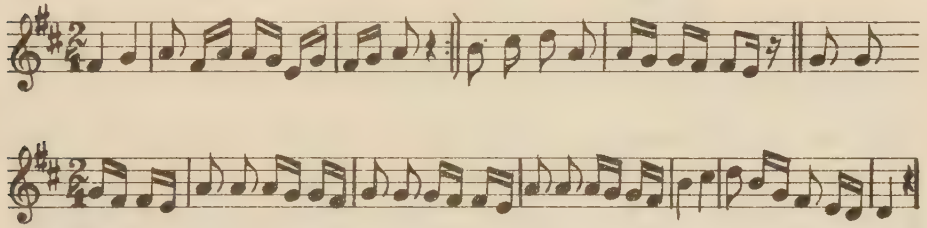


1) Vgl. Böhme, Altd. Liederbuch, S. LXXI.

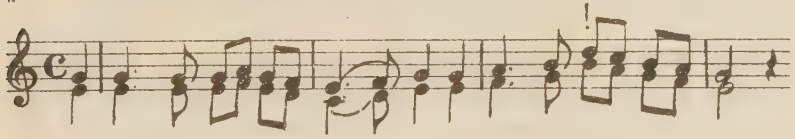
Oder: „Gott soll gepriesen werden" aus derselben Messe, die noch in Wien 1851 notiert ist wie folgt:



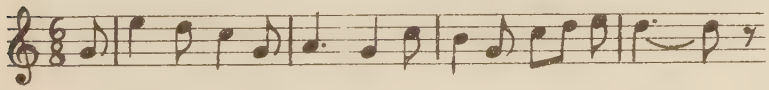
– woraus zu ersehen ist, wie radikal die terzenweise Begleitung der Melodie durchgeführt wurde. Vgl. +)
Oder: „Deinem Heiland, deinem Lehrer" Salzburg 1871:



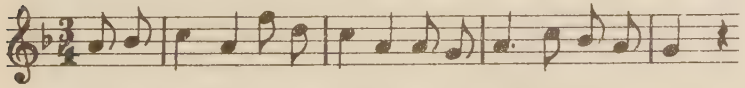
Die durch jene Stilart inaugurierten „Terzen- und Sexten" findet sich in manchen „Pseudo-Kirchenliedern" der Jetztzeit noch.
Ominös genug ist es, daß die Drehorgel sich z.B. der vielgesungenen Weise bemächtigt hat:
„Es blüht der Blumen eine"



Oder: „Geleite durch die Wellen" München 1845.

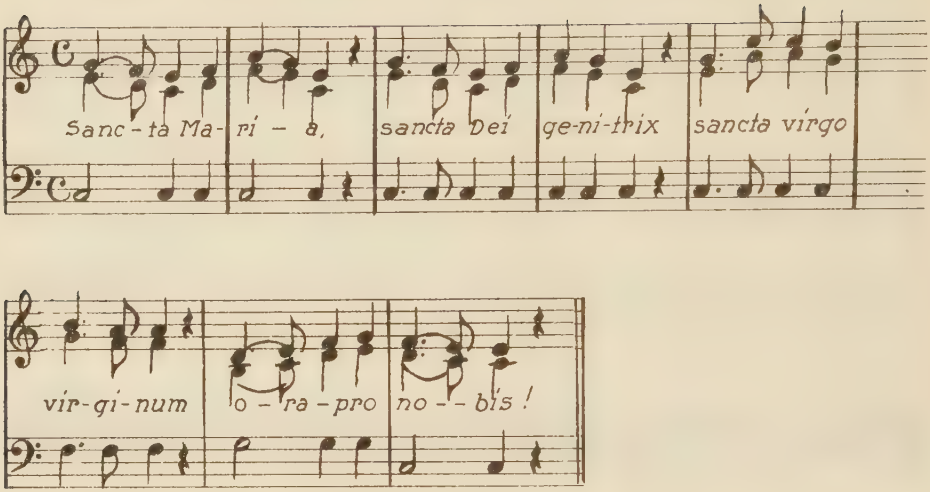


Oder: „O Maria Gnadenvolle" Passau 1866.

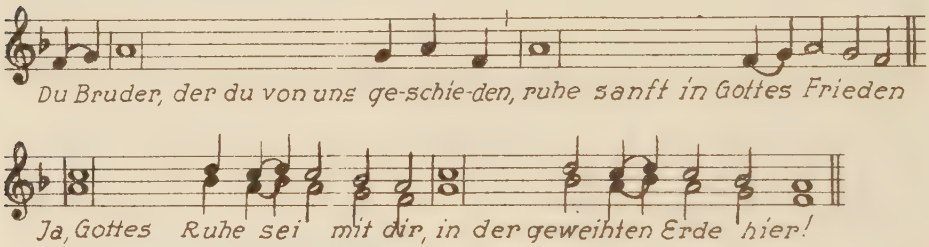


Von demselben Geiste erfüllt ist folgende Litanei: (Gesungen in Mailand 1925 von einer mehrhundertköpfigen Volksmenge ohne Orgelbegleitung):

Allegro molto



Sogar der sechste Psalmton findet sich, zitiert bei Karner, Wien 1889 in ähnlicher Form gehandhabt:



Dieser so gekennzeichnete Geist der „Melismomanie" auf der einen Seite, sowie die primitive Akkordfreudigkeit auf der andern Seite betätigt sich nun auch an den schon bestehenden Melodien und schafft dadurch eine neue Art von Verzierungsvarianten. Schon das Vorwort des Gesangbuches „Tochter Sion" 1741 fordert, daß die alten Lieder „anmuthiger" gestaltet oder „verlüstigt" würden. Man war eben „des trocknen Tones nun satt" und schaffte in spielerischer Weise Varianten.

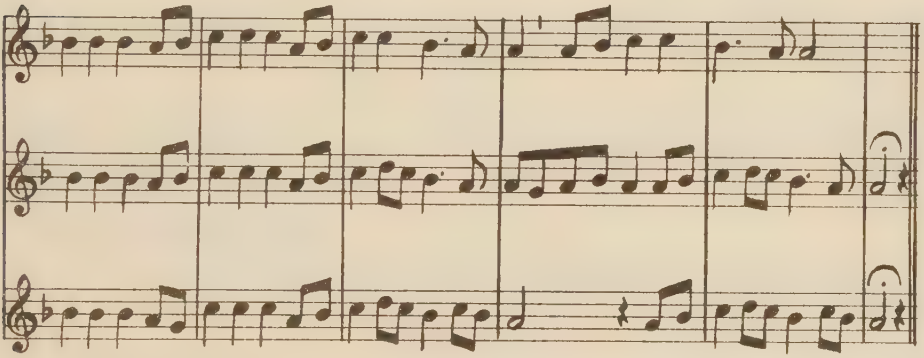
I. durch Wechsel- und Nebentöne.

Z.B. „Kommt her, ihr Creaturen all" 1687 von Aufhausen findet sich später in folgenden Fassungen wieder:

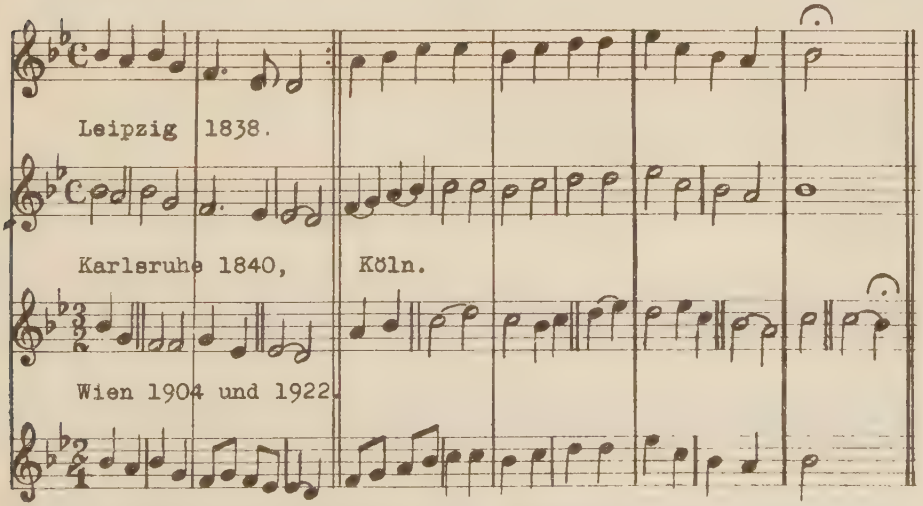
Aufhausen 1687.

Heidelberg 1717.

Trier 1846, Mohr 1888.

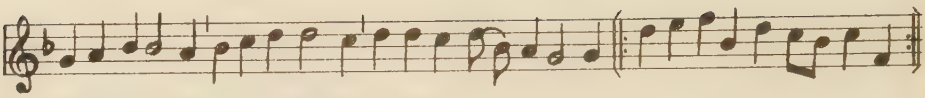


Hierher gehört auch das Segenslied: „Kommet, lobet ohne End":
Breslau 1750.

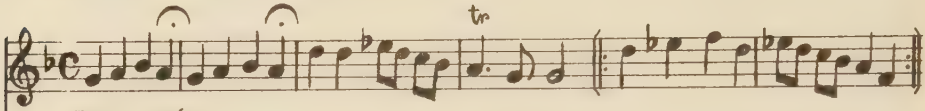


Weiter diene zum Belege das viel gesungene Lied „An dich glaub ich":

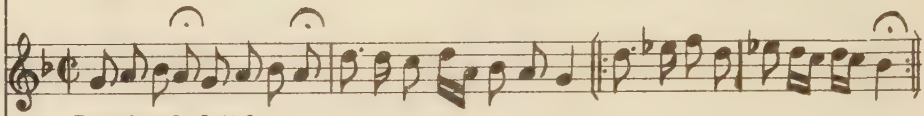
Hildesheim 1736.



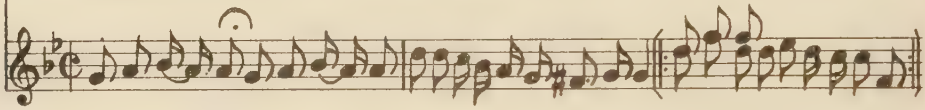
Düsseldorf 1759, Paderborn 1770.

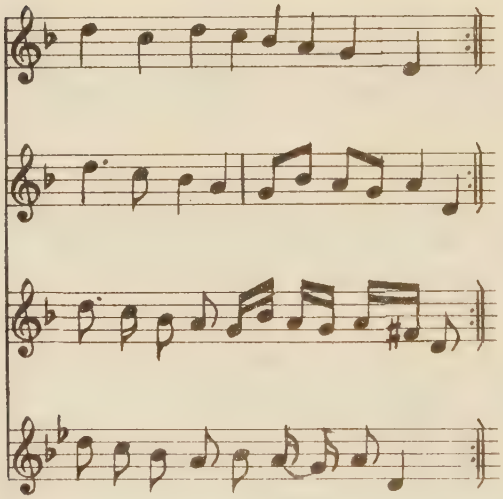


Brix 1767



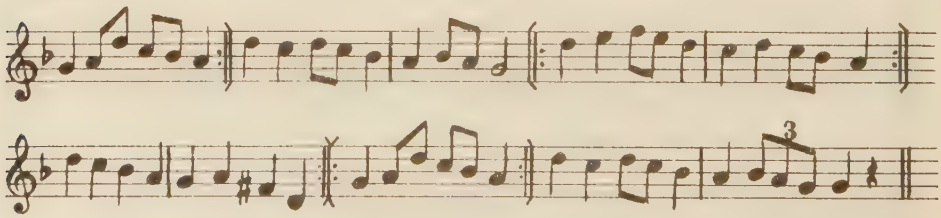
Bruchsal 1770.





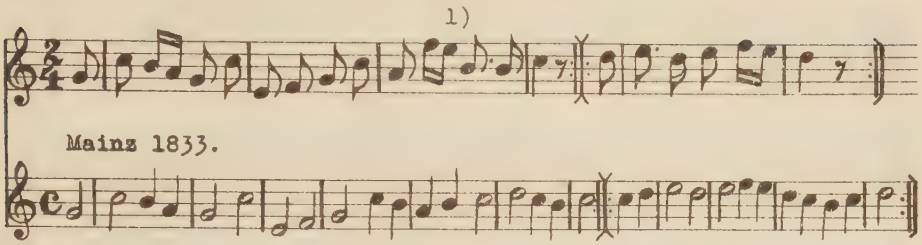
Die melodische, tonale, harmonische und rhythmische Wandlung zum „figurierten" Stile ist offensichtlich.

Vergleiche hierzu auch die polnische Singweise aus Rosenberg in Schlesien.

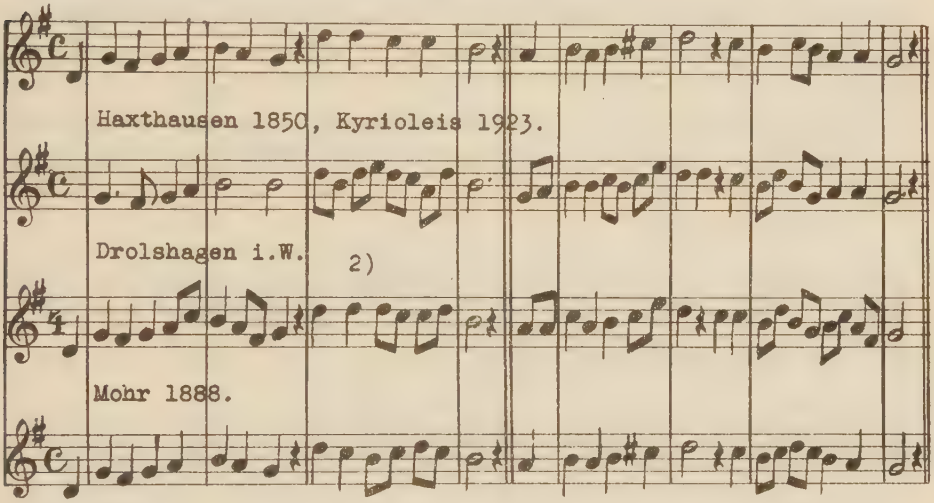


Bäumker bringt in Band IV, S. 533 folgende Melodie mit der hier einschlägigen Variante: (Bei Bäumker ohne Zeitangabe. Die Melodie scheint im Ausgange des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein.)

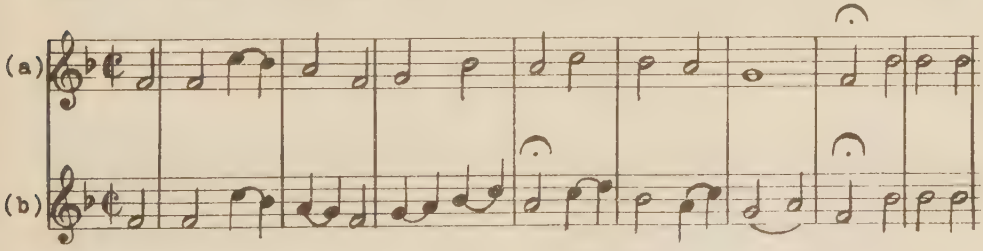
Fronleichnamslied "Im Himmel und auf Erden".



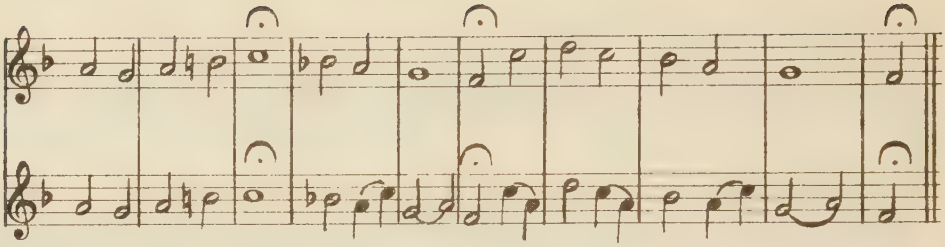
Unzählige Varianten existieren von dem folgenden Marienliede, das bei Prozessionen gerne Verwendung fand und daher so viele Versionen aufweist:
„O Jungfrau, wir dich grüssen" Mainz 1770.



Herold 1808 notiert das Lied „Freu dich du Himmelskönigin" so:(a)
Das Volk sang die Weise wie folgt: (b) 3)

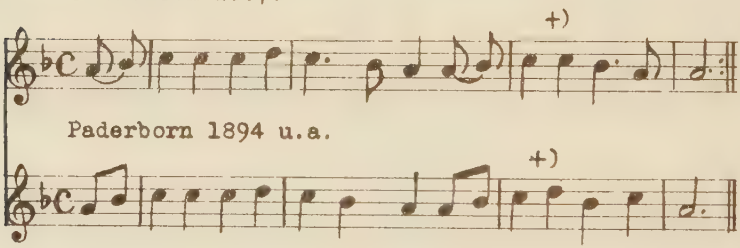


1) Statt e ist wohl d zu lesen.
2) Entstehungszeit unbekannt; nach eigenem Hören aufgezeichnet.



Wie gerade dieses Lied zeigt, ist die Wandlungsförmigkeit bei dieser Art von Varianten sehr verschieden; eine Gesetzmäßigkeit liegt aber darin, daß es sich eben nur handelt um Verzierungen der Kernmelodie d.h. durch Wechselnoten, oft in Verbindung mit Durchgangsnoten, von denen noch im besonderen die Rede sein wird. Daß im Einzelfalle durch sog. Wechselnoten eine Verbesserung der ursprünglichen Melodie geschaffen wird, soll nicht geleugnet werden. Die mit +) bezeichneten Stellen in dem folgenden, schon oben zitierten Liede, welche im Original etwas flach und monoton wirken, erhalten durch die Wechselnote zweifellos mehr Farbe und Leben:

Aufhausen 1687.



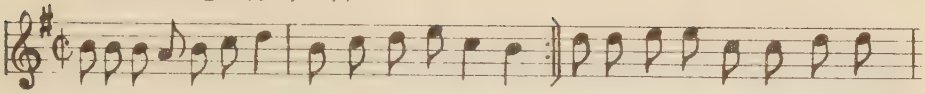
Paderborn 1894 u.a.

Diese Korrektur hat sich daher auch durchgesetzt und erhalten, obschon die auf S. 75 zitierten, ähnlich gearteten Versionen wieder verschwunden sind.

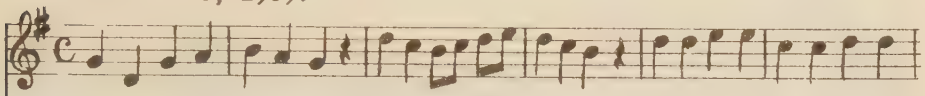
II. Varianten, die durch "austerzen" der Melodie entstanden sind.

Die bisher angeführten Beispiele zeigen in ihren Umrankungen der Kernmelodie solche Ansätze.
Auch zu dem folgenden Liede, das übrigens eine gewisse, innere Verwandtschaft mit dem vorhergehenden aufweist, finden sich ähnlich geartete Varianten.
„Sei gegrüsst o Jungfrau rein":

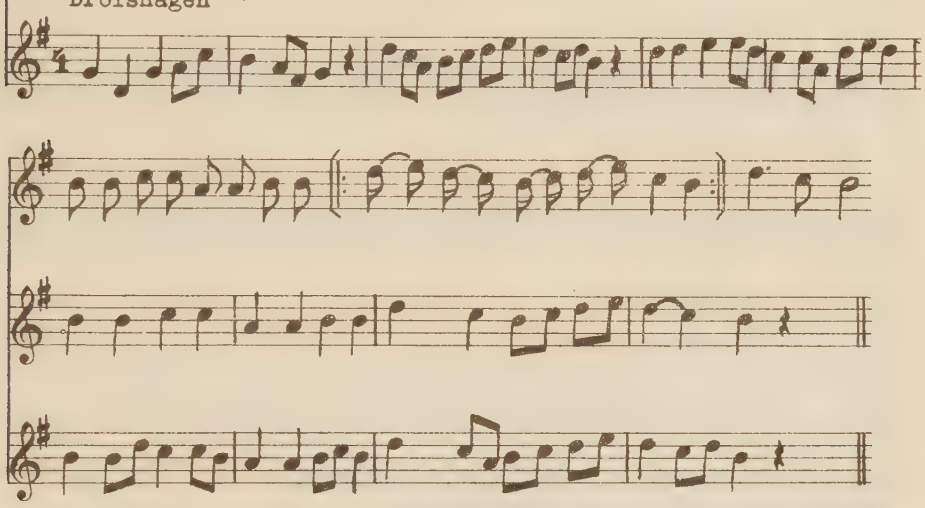
Strassburg 1752, 1778.



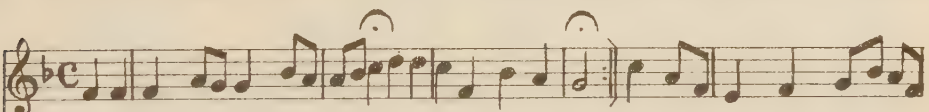
Trier 1846, 1909.



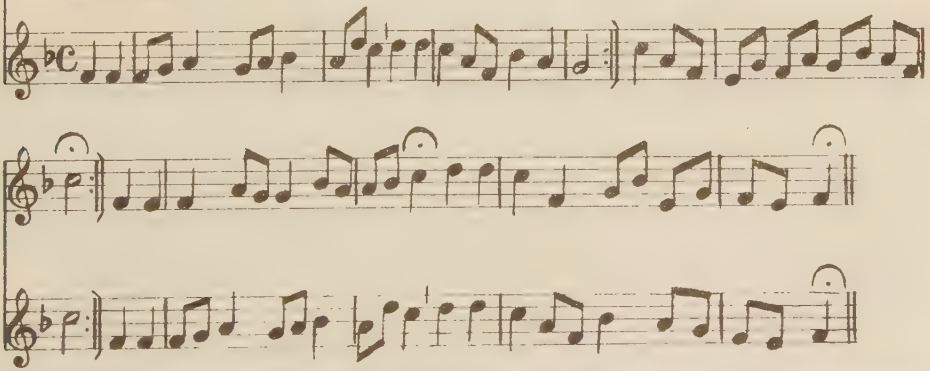
Drolshagen [1]



Zum weiteren Vergleiche das Lied: „Segne Jesu deine Herde" Wien 1922.



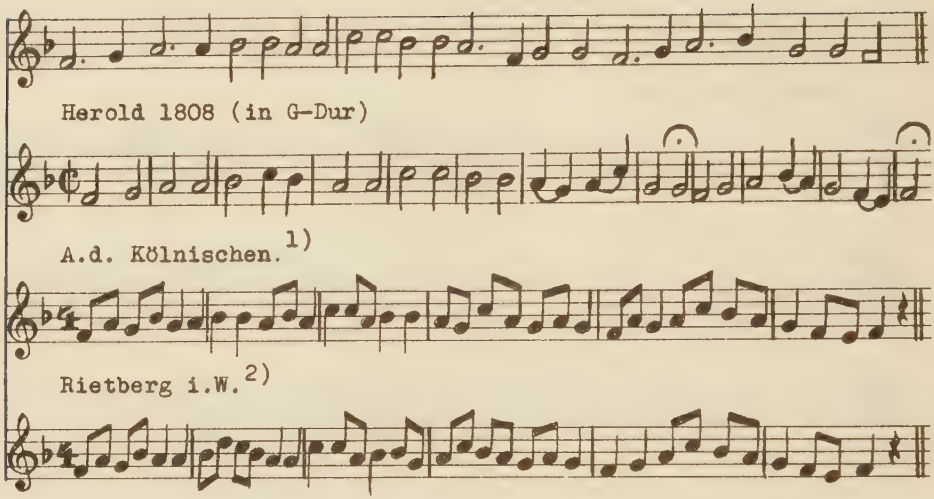
Mödling b. Wien 1907.



Ganz ausgesprochen findet sich diese Austerzung bei einem der beim Volke beliebtesten Lieder „Christi Mutter stand mit Schmerzen"

1) Entstehungszeit unbekannt; nach eigenem Hören aufgezeichnet.

Cölner Psalter 1638.



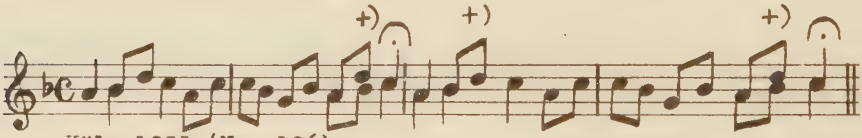
Herold 1808 (in G-Dur)

A.d. Kölnischen.[1]

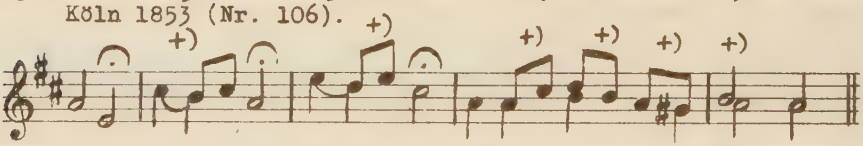
Rietberg i.W.[2]

Die Unregelmäßigkeit in der Ausführung der Verzierungen spricht keineswegs gegen die Wirksamkeit des gestaltenden, gesetzmäßigen Prinzips. In dem Auftreten an sich liegt die Gesetzmäßigkeit. Das Kölner Gesangbuch von Gereon Stein 1853 enthält in der mir vorliegenden Ausgabe [3] manche handschriftliche Korrekturen, aus denen wohl hervorgeht, daß das Volk die terzenhaften Verzierungen so gesungen hat. Vgl. die Stellen bei +):

Köln +) 1853. (Nr.90)



Köln 1853 (Nr. 106).



Nach der formellen Seite stellen diese Varianten einen extremen Gegensatz dar zu den protestantischen Singweisen, die in ihrer Einfachheit auf allen äußeren Schnuck oder Aufputz verzichten. Daß ähnliche Verzierungsbestrebungen aber auch beim evangelischen Kirchenlied sich geltend machten, zeigt in auffälliger Weise z.B. die Satzweise von Doles 1785.

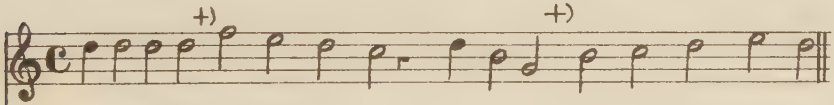
Hierbei ist zu bemerken, daß Versionen in dieser ausgesprochenen Durchführung naturgemäß selten sind. Sicherlich waren Varianten

1) Nach freundl. Angabe von Prof. Volbach.
2) Nach Angabe von Orgelbauer Speith, Rietberg i/W.
3) Das Exemplar gehört der kath. Kirche in Wipperfürth.

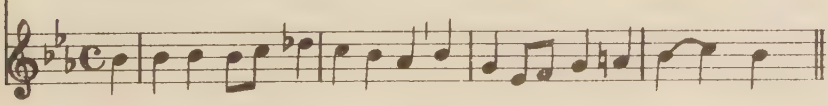
dieser Art weiter verbreitet, als heute durch schriftliche Dokumente zu belegen sind. Im Grunde waren es melodische Ausdeutungen, Überwucherungen, wenn man will, Floskeln subjektivistischer Art, welche eine allgemeinere oder offizielle Anerkennung nicht finden konnten. Es ist eben doch nur Fassadenputz, äußerliche Aufmachung, die eher den Geist religiöser Verflachung als Vertiefung atmet. Es ist daher nicht zu bedauern,daß heute Versionen in ausgesprochener Austerzung selten geworden sind. - Spuren solcher Wendungen sind z.B. im Kölner Gesangbuche von Gereon Stein zu finden in den Nummern 15; 43; 59; 72; 90; 117. Bezeichnend übrigens ist die Tatsache, daß solche Terzungen sich fast immer im Vereine mit einer andern Verzierungsart finden, welche im Folgenden behandelt werden soll.
Über den mutmaßlichen musikalischen Ursprung der oben behandelten Variantenart vgl. S. 97 dieser Abhandlung.

III. Varianten, entstanden aus Durchgangstönen.

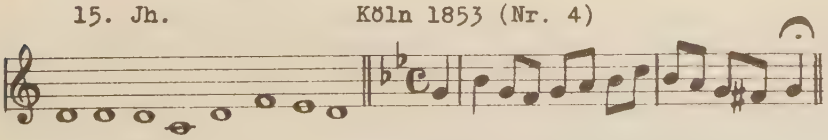
Schon eine oberflächliche Durchsicht und erst recht ein genauerer Vergleich der unzähligen Varianten führt zu der Erkenntnis, daß ein unübersehbarer Teil derselben sich zurückführen läßt auf sogenannte Durchgangsnoten. Darunter ist zu verstehen das Ausfüllen eines Intervalles, meistens der Terz, durch die dazwischen liegende Note. Vergleiche folgende Beispiele:
„Freu dich du werte Christenheit"
Corner 1649.



Paderborn 1904 u.a.

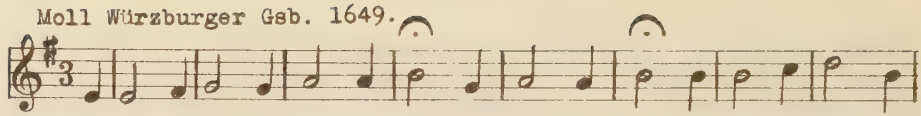


15. Jh. Köln 1853 (Nr. 4)

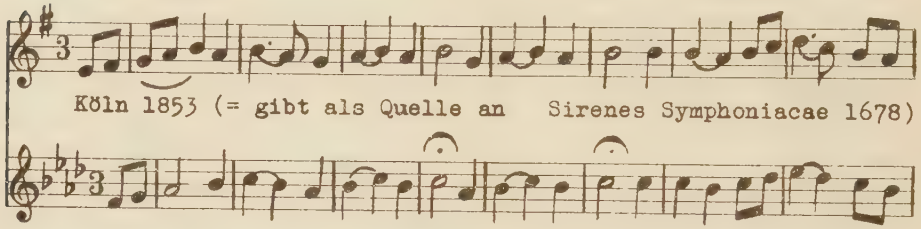


Oder vgl. das Lied: „O unbesiegter Gottesheld".

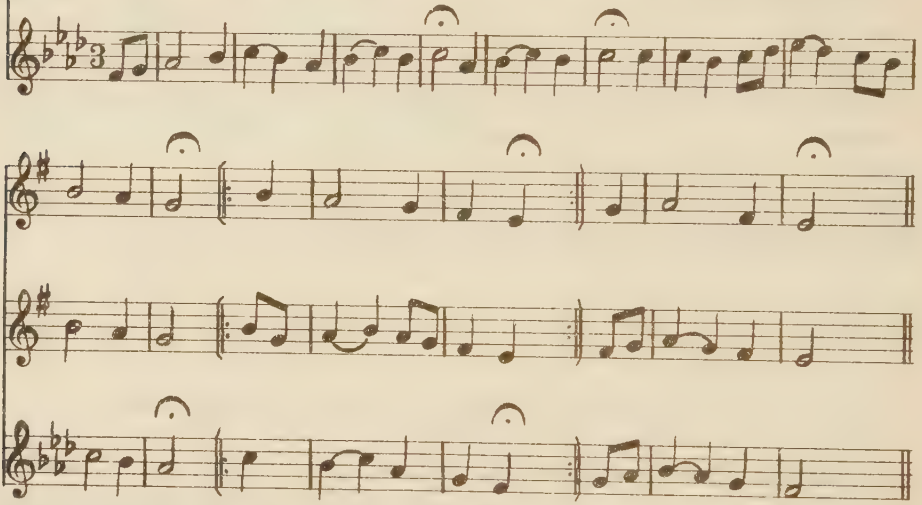
Moll Würzburger Gsb. 1649.



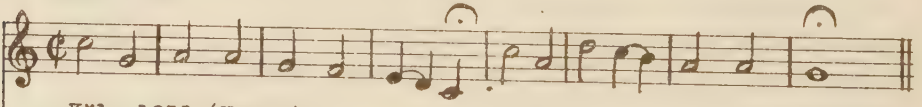
Zuccalmaglio. [1]



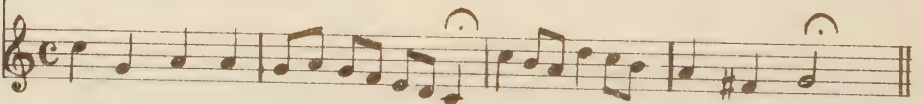
Köln 1853 (= gibt als Quelle an Sirenes Symphoniacae 1678)



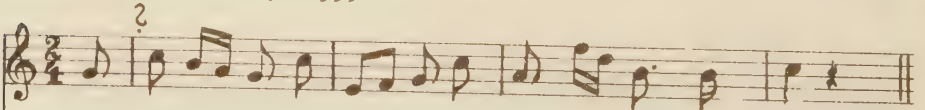
Vgl. das Lied: „Kommt herab ihr Himmelsfürsten" oder „„Alles meinem Gott zu Ehren". Herold 1808 (Nr. 9b).



Köln 1853 (Nr. 2)



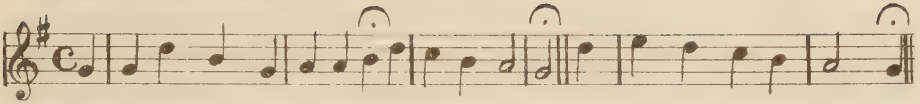
Bäumker Bd. IV, S.533.



Köln 1853.

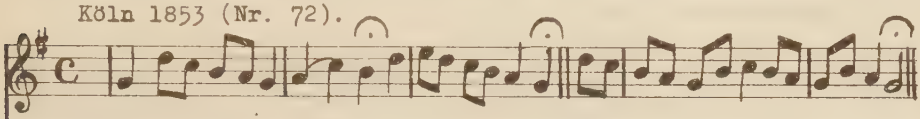
1) Zuccalmaglio hat wahrscheinlich die kirchliche Melodie gehört und in der ihm eigenen Weise sie zu einem weltlichen Volksliede verarbeitet, ohne die Quelle anzugeben. (Vgl. Kaiserliederbuch, f. gem. Chor, Anm. zu Nr. 403.)

Köln 1853 (Nr. 71)

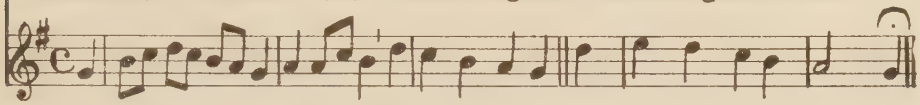


Oder das Lied: „Freu dich, du Himmelskönigin".

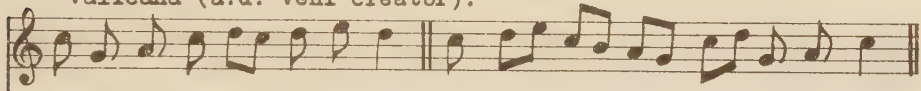
Köln 1853 (Nr. 72).



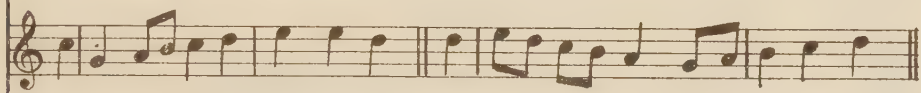
Rosenberg i.Schles. 1929 - nach eignem Hören aufgeschrieben.



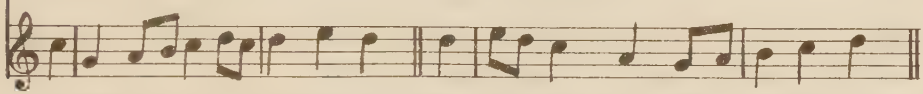
Valicana (a.d. Veni creator).



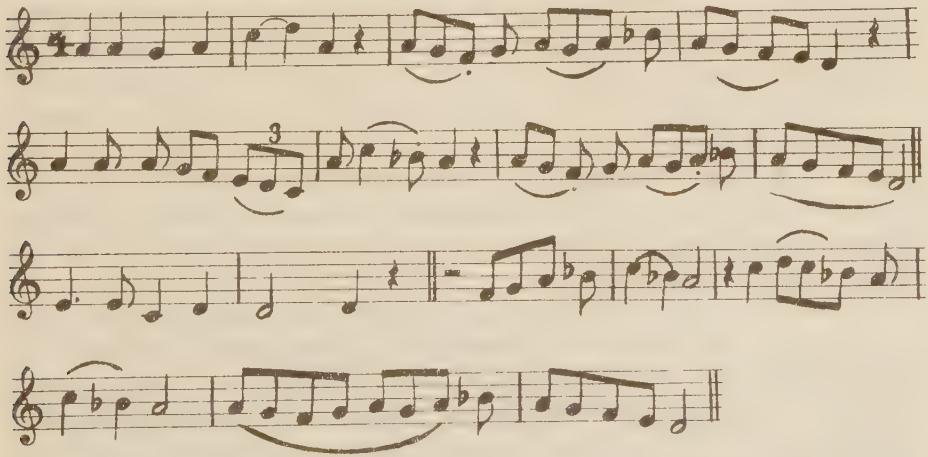
Leipzig 1838 u.a.



Trier 1893. Paderborn 1904.



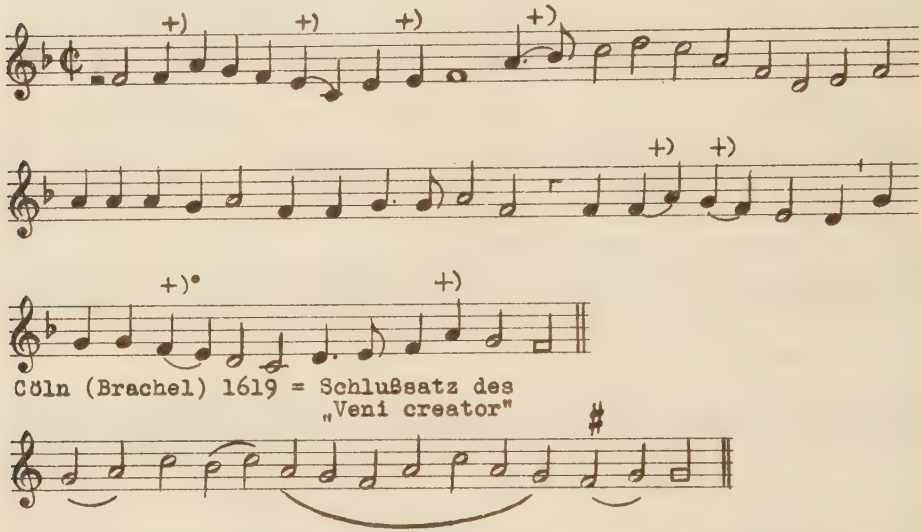
Ein auffallendes Beispiel von Verzierungsrhythmik möge noch zum Schluß folgen, das allerdings einen mehr choralartigen Charakter trägt. Das Meissener Diözesangesangbuch bringt unter Nr.12 „Eine alte Singweise aus der Lausitz" zu „Christ ist erstanden":



Auf weitere Belege aus dem 18. und 19. Jahrhundert, als der eigentlichen Glanzzeit der Verzierungen kann sehr wohl verzichtet

werden. Es ist aber an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß Ansätze dieser Formen schon im 17. Jahrhundert sich vorfinden. Das „Volkstümlich" (Bäumker) besonders in den Gesangbüchern der Jesuiten beruht zum großen Teil auf Wechsel- und Durchgangsnoten. Vgl. folgende Beispiele: „Nu bitten wir den hl. Geist".

Cöln (Brachel) 1619.



Cöln (Brachel) 1619 = Schlußsatz des „Veni creator"

Vgl. hierzu die Choralmelodien oder Versionen aus dem 16. Jahrhundert, S. 30, 41 und 52 dieser Abhandlung.

Schon aus den hier angezogenen Beispielen ist ersichtlich, daß von einer Regelmäßigkeit und mithin von einer Gesetzmäßigkeit in der Anwendung nicht die Rede sein kann. Die Unzahl aber dieser Varianten rechtfertigt die Erörterung an dieser Stelle, wenn auch von vornherein zuzugeben ist, daß sie die Grenze bilden zwischen den mehr gesetzmäßigen und zufälligen Versionen. Infolgedessen kann zur Begründung auch nicht ein einziger bestimmender Faktor herangezogen werden. Es seien daher zur Erklärung folgende Momente hervorgehoben:

1.) Der dem Menschen innewohnende Spieltrieb kann sich auf diese Weise am leichtesten verändernd betätigen; Hemmungen melodischer, harmonischer oder tonaler Art stehen durchaus nicht im Wege.

2.) Im Gegenteil! Gerade die harmonische Auffassung mit ihrer Lehre von den Leit- und Strebetönen, Durchgangs- und Wechseltönen, Vorhalten, nachschlagenden Septimen usw. leistete diesem Vorgehen naturgemäß Vorschub. Daher finden sich diese Varianten vornehmlich - nicht geradezu ausschließlich - im 18., 19. und 20. Jahrhundert vor.

3.) Die Orgelbegleitung hat in Ausführung dieser „Harmonielehre" eher fördernd als hemmend auf diese Anschauung eingewirkt.

4.) Daß diese Zwischentöne sich besonders häufig im 19. und 20. Jahrhundert finden, legt den Gedanken nahe, daß gerade aus der harmonischen Auffassung im Laufe der Zeit eine gewisse Vorliebe für die Aufweichung der kernigen, selbständigen Intervalle erwachsen ist. Es liegt fraglos darin eine Verweichlichung und Versüßlichung der ursprünglich herben, festen, reinen Tonfolge, so zu sagen, eine gewisse Charakterlosigkeit der Melodie. Daher haben manche Gesangbücher diese Versionen mit Bedacht nicht aufgenommen oder in den Neuausgaben dieselben wieder eliminiert.

5.) Andrerseits darf in diesem Zusammenhange auch darauf hingewiesen werden, daß gerade die religiöse Melodie kleine Tonschritte bevorzugt. Die Ansicht des Philosophen Descartes: „Kleine Intervalle schränken den Menschen ein, große erweitern ihn", berührt sich mit der Affektenlehre beispielsweise des Mattheson, der sagt: „Kleine Intervalle drücken Trauer,grosse dagegen Freude aus". Es läßt sich nun nicht bestreiten, daß der größte Teil der religiösen Kirchenlieder Gefühle ausdrücken, die auf derselben psychischen Linie liegen wie die Trauer, nämlich Reue, Mitleid, Angst, Demut, Ergebung, Geduld usw. Ein diesbezüglicher Vergleich ergibt, daß die weitaus häufigsten Tonschritte sind: Prime und Sekunde - manche Lieder bestehen nur aus ihnen - und die Terz; die Quarte steht meist am Anfange eines Liedes oder einer Periode; die Intervalle über eine Quinte hinaus sind recht selten. Es wäre vielleicht in dieser Auflösung der Terzintervalle eine Überspitzung dieses Intervallprinzips, wenn auch eine unbewußte, zu erblicken.

6.) Endlich ist darauf hinzuweisen, daß vom gesangtechnischen Standpunkte aus das Verschleifen der Terz zu zwei Sekunden der Bequemlichkeit und Gemächlichkeit der Masse sehr entgegenkommt. Der Übergang von einem Tone zum nächstliegenden, der Sekunde, bedingt bei weitem nicht daß Maß von Gesangenergie, als die Loslösung von einem Tone zur Terz; die Sekunde setzt - neben der Prim - die geringste Veränderung des Stimmapparates voraus. Es bestätigt sich dieses immer wieder beim Einstudieren unbekannter Lieder mit der Masse des Volkes, wo das vorsichtige Tasten und Fühlen jeweils zum nächstliegenden Tone gleitet.

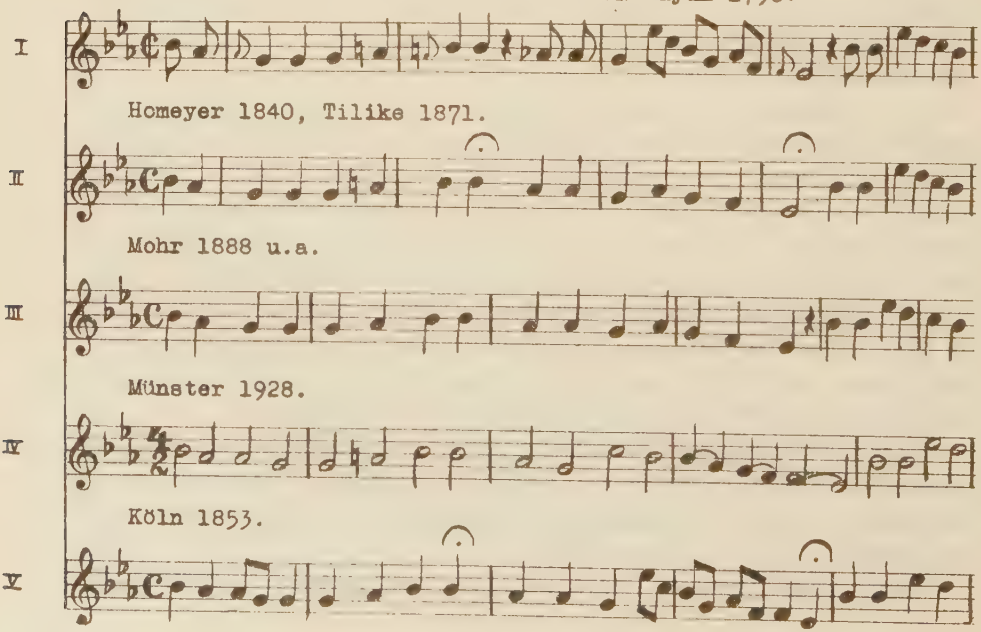
Diese angeführten Gesichtspunkte in ihrer zeitlich und örtlich bedingten, wechselnden Auswirkung dürften einerseits die Häufigkeit dieser Variantenart erklären, andrerseits ihre regellose Verschiedenheit begründen.

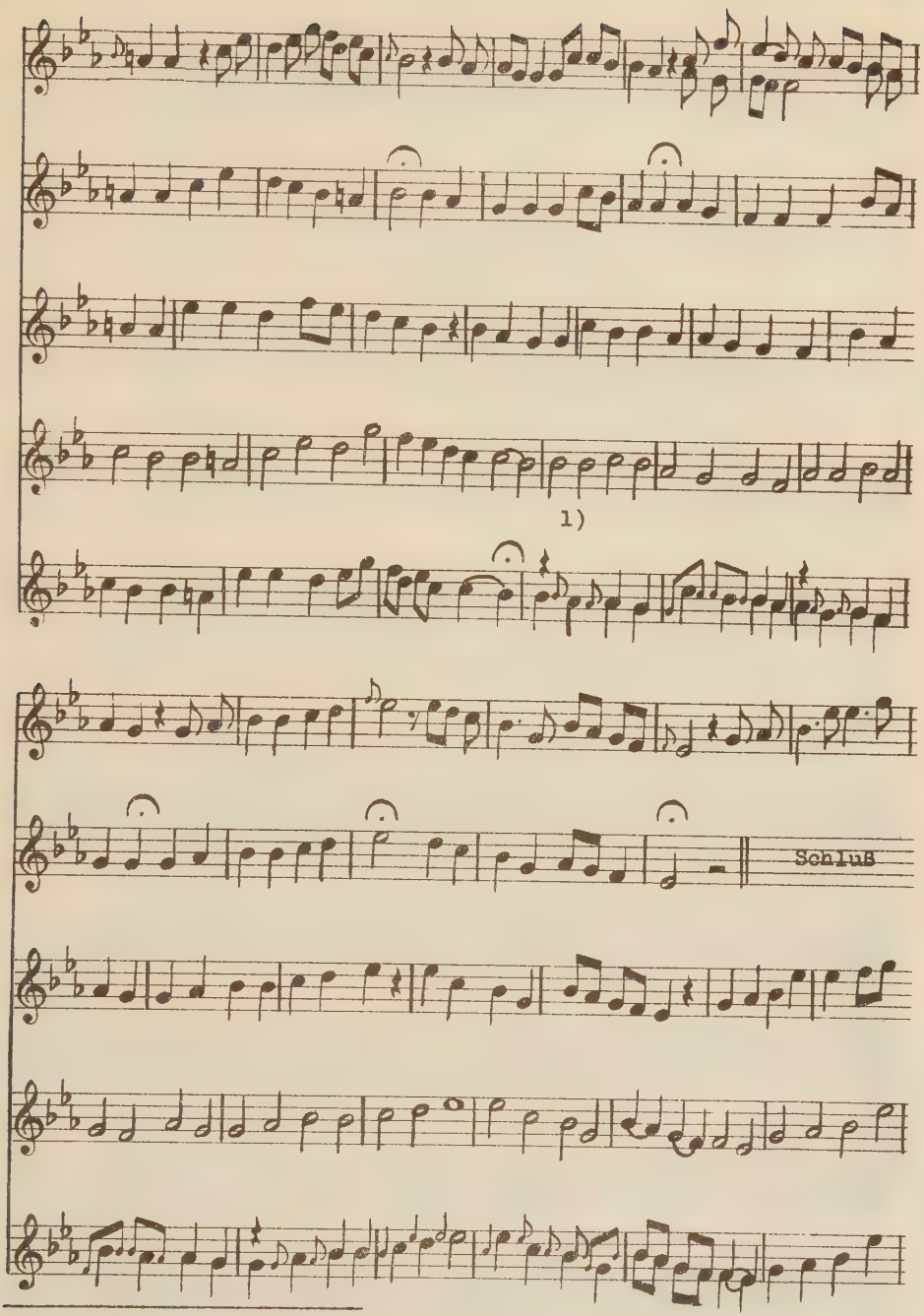
Wie schon erwähnt, haben einige Gesangbücher, offenbar be-

wußt,alle diese Zwischentöne ausgeschaltet und sind zur ursprünglichen Einfachheit zurückgekehrt. Restlos durchgeführt ist dieser Reinigungsprozeß bei Müller, Kyrioleis 1923. Weiter fortgeschritten ist die Läuterung der Lieder von den oben behandelten, auffälligeren Verzierungen. Sie entstammen dem Geiste einer bestimmten Epoche, dem Rokoko, sind daher zeitbedingt und verschwinden zwangsläufig im großen und ganzen mit dem veränderten Geschmack. Das gesunde Empfinden der Kirche hob die Konzession an die Mode der Zeit wieder auf; die Folge war, daß nicht nur die verunstalteten Weisen in ihrem originalen Gewande wieder erschienen, sondern daß auch die Sonde gelegt wurde an die verschnörkelten Weisen, die als Originalkompositionen aus jener Zeit hervorgingen. Das führte zu einer neuen Art von Varianten,

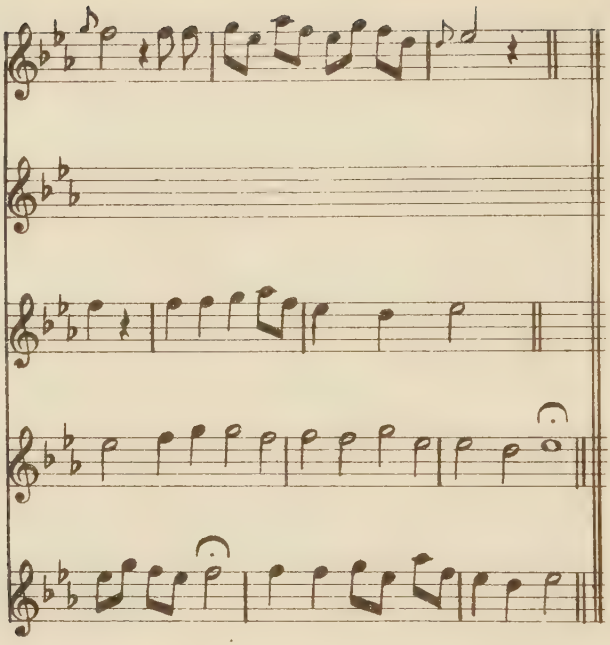
b) Varianten, die aus der Vereinfachung einer Melodie entstanden sind. Diese Gruppe steht also nach dem Gesetze der actio und reactio in direktem Gegensatze zu den oben behandelten. Begreiflicherweise ist diese Prodezur nicht überall mit gleichem Verständnis und Glück durchgeführt. Daß aber das Prinzip der Vereinfachung mit Wissen und Wollen obwaltete, wird bei einem Vergleiche der einschlägigen Belege ohne weiteres ersichtlich. So finden sich - es erscheint das als Beleg hierfür bedeutsam genug - all die oben mehr oder minder wahllos angeführten Verzierungsvarianten in späteren Ausgaben wieder vereinfacht. Vergleiche die verschiedenen vereinfachten Formen von

"Thauet Himmel" nach Michael Haydn 1790:



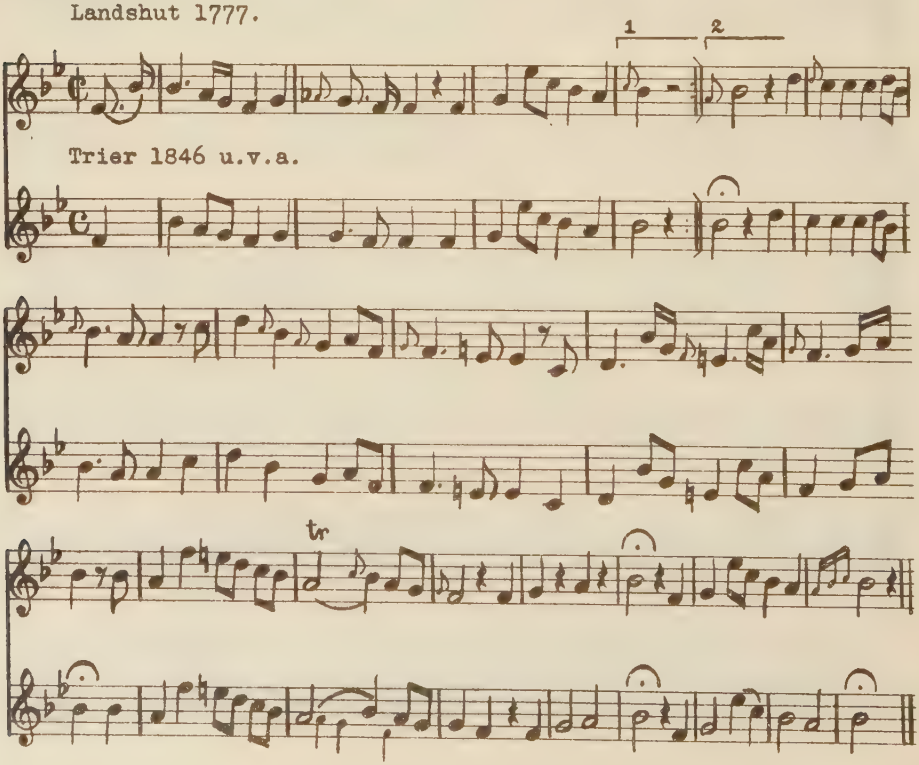


1) Die kleingeschriebenen Noten unter Köln 1853 bringen eine Variante (nach freundlicher Angabe H. Prof. Volbachs), die noch heute gesungen wird, woraus zu ersehen ist, daß die vereinfachte Form sich noch nicht völlig durchgesetzt hat.

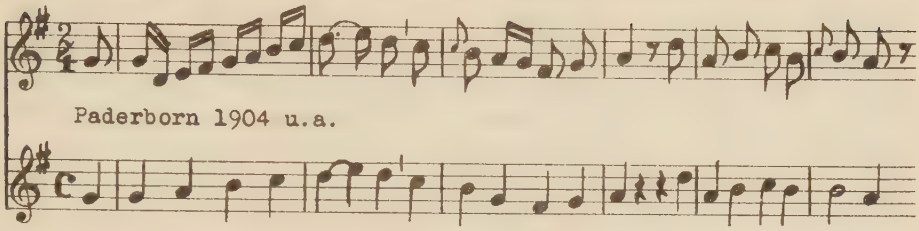


Vgl. ferner folgende Vereinfachung „Hier liegt vor deiner Majestät":

Landshut 1777.

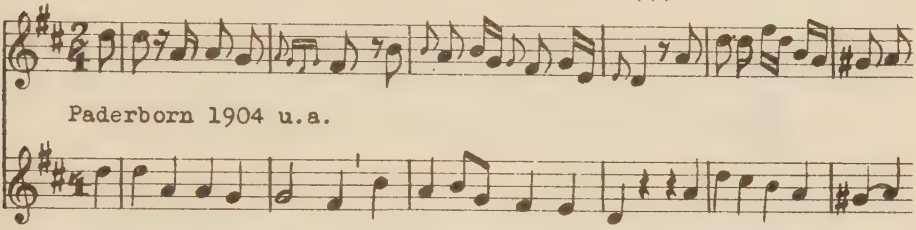


Vgl. ferner: „Gott soll gepriesen werden" Landshut 1777.

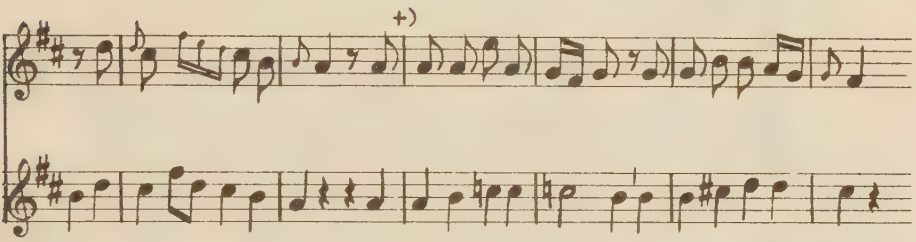


Paderborn 1904 u.a.

Oder „Nimm an, o Herr die Gaben" Landshut 1777.



Paderborn 1904 u.a.



+) ein Beispiel für bewußte Abänderung der ziemlich weltlichen Originalmelodie.

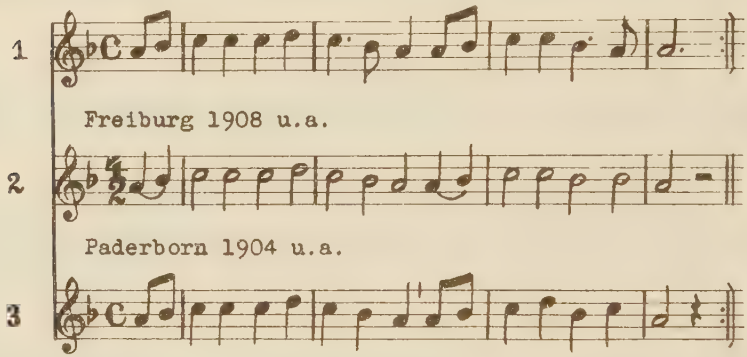
In ähnlicher Weise wie diese im Original verzierten Melodien, sind auch die im Originale einfachen und später verzierten Weisen wieder in die Urform d.h. in eine vereinfachte Fassung gebracht worden.

Die Beschneidung der rhythmischen Floskeln ist sehr verständlich und zwar nicht nur in Ansehung der Zweckbestimmung (Gemeindegesang), nicht nur vom praktischen Gesichtspunkte, sondern auch vom rein aesthetischen. Die Unruhe, Unrast, das Spielerische, Tändelnde steht mit der religiösen Grundhaltung nicht im Einklang, welche Ruhe, Feierlichkeit, Ernst, Würde, zum mindesten ein edles Maß in allen Gemütsbewegungen enthalten muß.

Wenn es auf der einen Seite auch fast immer ein gewagtes Unternehmen ist, Melodien, die nun einmal so empfunden sind, zu veredeln, so darf dieses Zurechtstutzen doch nicht so weit gehen, daß die Melodien jeden Schmuckes beraubt, armselige und kahle Ruinen werden. „Kirchlich" heißt im Kirchenliede nicht, auf jeden figurativen Schmuck verzichten. Es ist allerdings nicht zu leug-

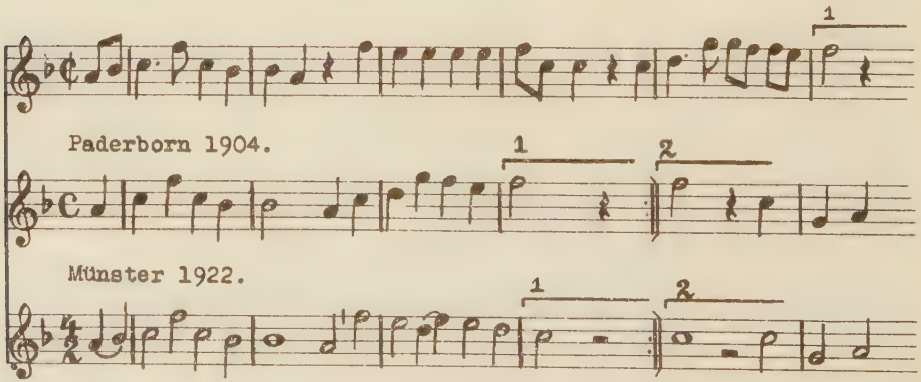
nen, daß bei einer solchen Prodezur fast alles auf den mehr oder weniger kultivierten Geschmack des Redakteurs ankommt. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß durch eine stilgerechte Änderung eine Originalmelodie verbessert wird. Es scheint z.B. durchaus nicht die einfachste Weise unter den folgenden die beste zu sein, wenn sie auch die Originalmelodie darstellt. Die Fassung unter Nr. 3 scheint melodisch eine wohlgelungene Korrektur der an dieser Stelle etwas flachen, farblosen Originalmelodie zu sein.
(Vgl. S. 78).

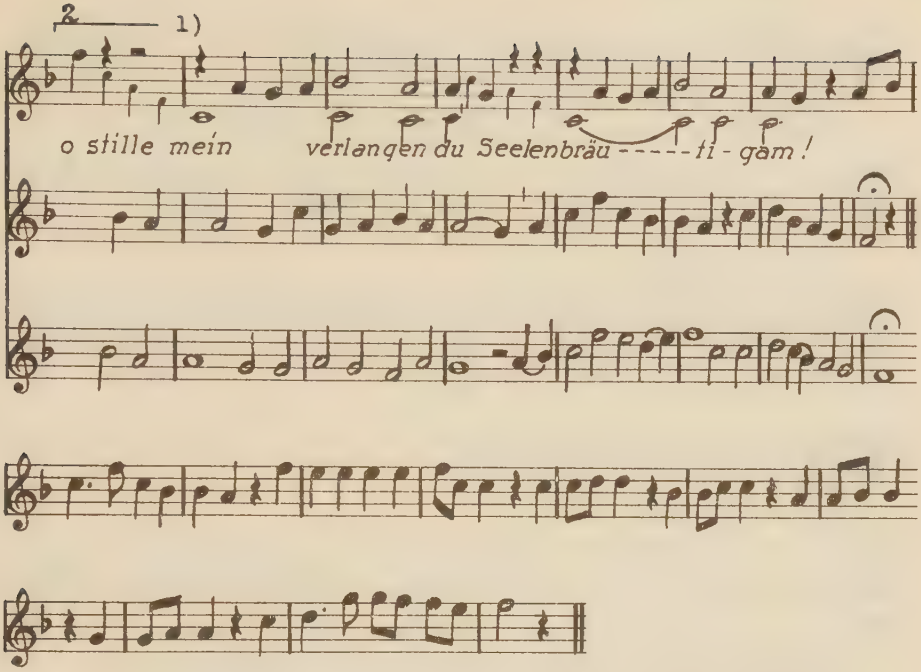
Aufhausen 1687 „Kommt her ihr Creaturen all".



Diese Reform der Vereinfachung setzte im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts teilweise radikal ein. Vgl. z.B. die Ausgaben von Töpler 1832, Kunkel 1838. Homeyer 1840 u.a.
Als Letztes sei ausgeführt die bekannte Melodie „O Herr, ich bin nicht würdig"

M. Haydn 1790.





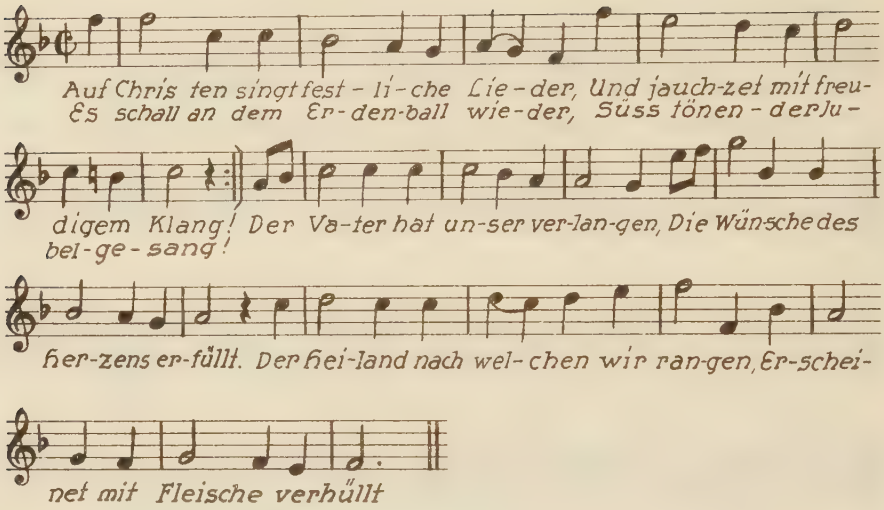
Wie aus diesem Beispiele deutlich zu ersehen ist, suchen diese Varianten sich eine einfache, verkirchlichte Gewandung zuzulegen. Trotz allem läßt sich oft genug das weltliche Gesicht nicht verbergen. Man wird nicht umhin kommen, in der Beurteilung trotz allem eher den temperamentvollen Ausführungen Griesbachers [2] beizupflichten, als dem feinfühligen, duldsamen Standpunkte Kreitmaiers. [3]

Das Lied „Auf Christen, singt festliche Lieder" gehört zu den beliebtesten Weihnachtsliedern des katholischen Volkes; es ist aber seiner ganzen Art nach ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts, welches sich nicht durch eine große Kirchlichkeit im Denken und Empfinden auszeichnet. Das scheint mehr oder weniger auch dieser Weise anzuhaften, deren älteste Fassung nach Bäumker, Band IV, Nr. 11, folgendermaßen lautet:

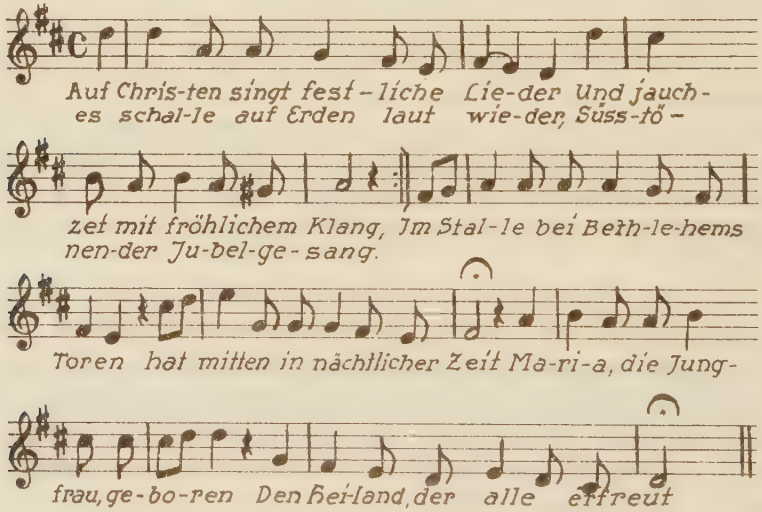
---

1) Bezeichnend für den Geist der Komposition ist die Baßmelodie (aus der mehrstimmigen Fassung entnommen), die man auch in großen Kirchen Wien's während des Volksgesanges (!) von der Orgelempore herab vernehmen kann!
2) Vgl. Choral- und Kirchenlied, S. 157.
3) Vgl. Dominanten, Kreitmaier, S. 193.

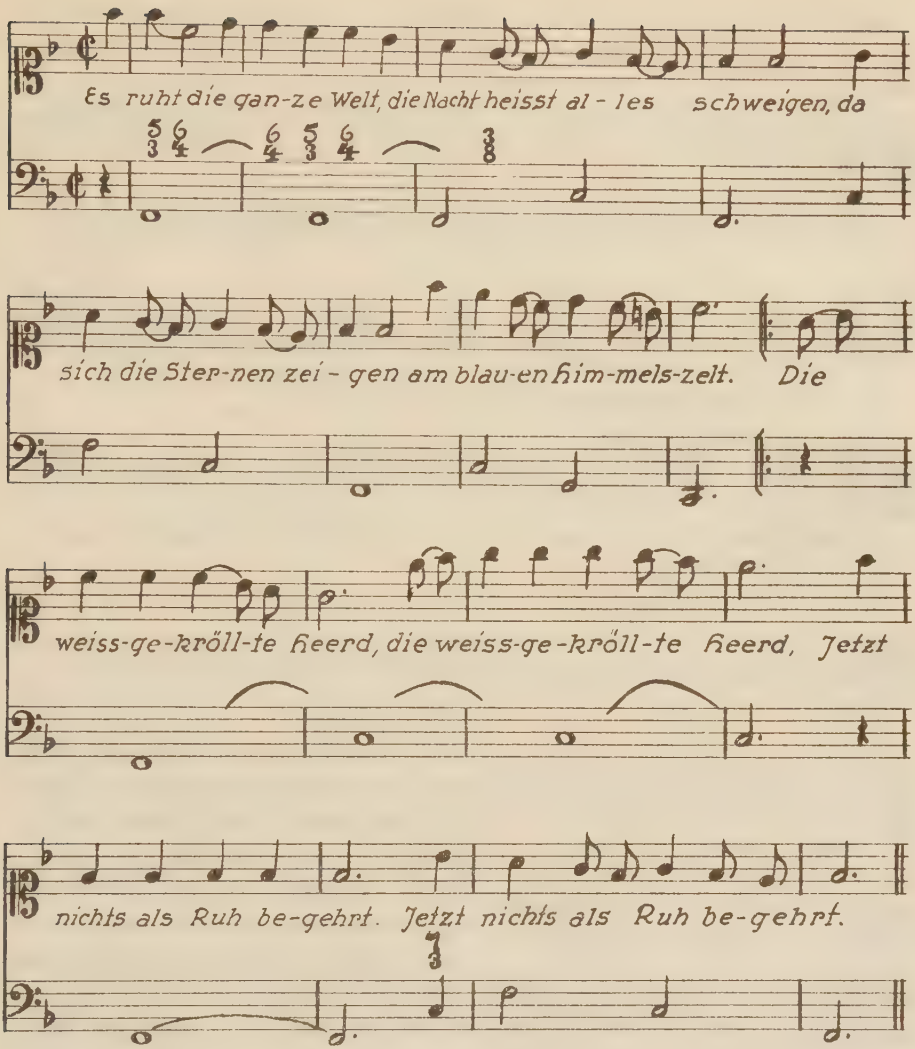
Fulda (1778) 1781 Nr. 58.



Vergleiche dazu die heutige Fassung, zuerst vorfindlich Trier 1847:



Die Melodie geht aber wohl fraglos zurück auf folgende Weise, die sich findet bei H. Lindenborn's „Tochter Sion" (1741) 1778, S.57. Die Überschrift lautet: „Gespräch zwischen den Hirten in den Bethlehemitischen Feldern, wobey der Engel die Geburt Christi verkündigt."

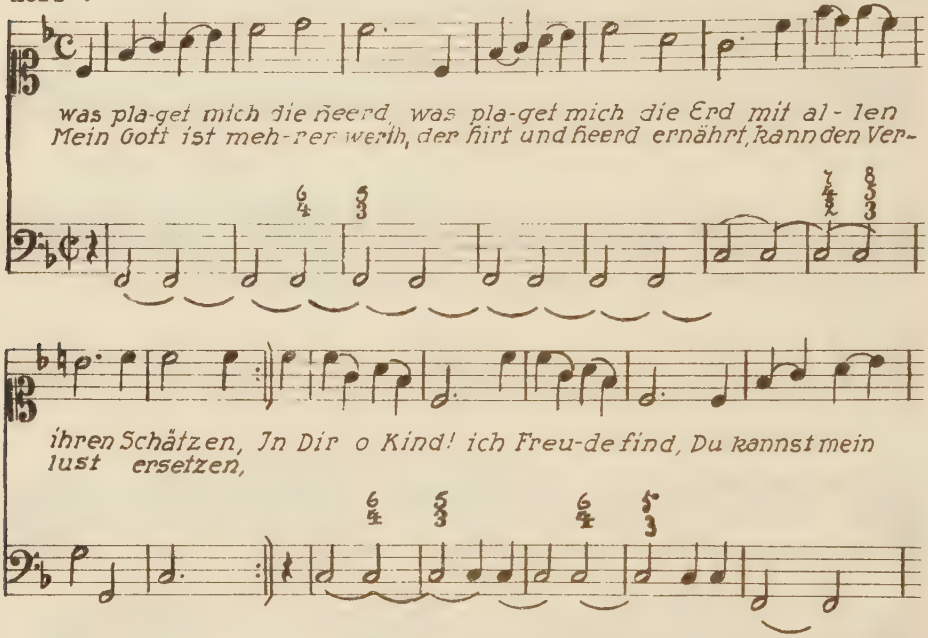


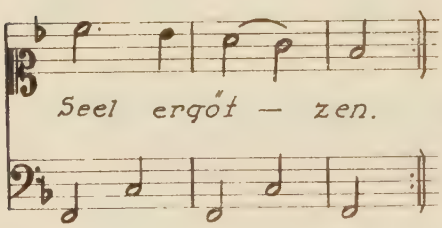
Aus einem Vergleiche der angeführten Melodien ist zu erkennen, daß die obigen „verkirchlichenden" Überarbeitungen wohl das ausgesprochen „Hirtenmäßige" der Generalbaß-Weise ausmerzen, aber nicht den ursprünglichen Geist austreiben konnten. Allerdings haben Original und Überarbeitungen eine gemeinsame psychische Grundhaltung: Die Weihnachtsstimmung, welche in den Bearbeitungen offensichtlich zur Weihnachtsfreude ausgedeutet wird.[1)]

Weniger gelungen erscheint die Umwandlung einer anderen Hir-

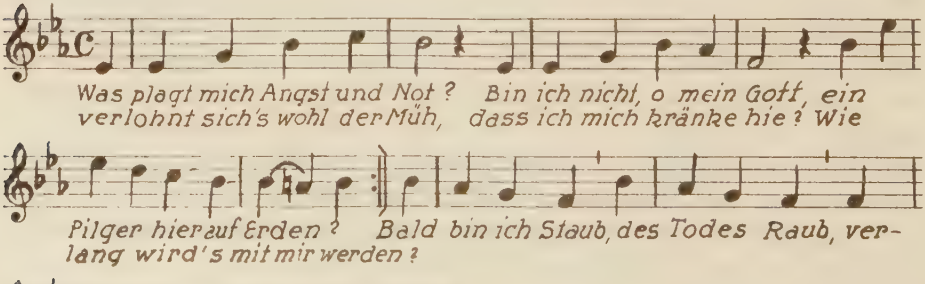
1) Vgl. zur Frage des Ethos im K.L. „Ein Wort zur Gesangbuchfrage" 1884 von Dreves.

tenweise, die sich findet in Lindenborns „Tochter Sion" 1778, S. 77. Die Überschrift lautet: „Die Hirten opferen ein reumüthiges Herz":



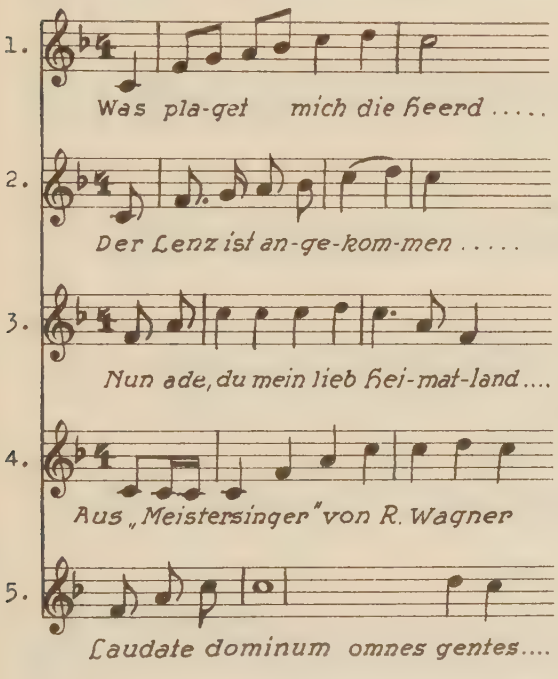


Dazu vergleiche man folgende Weise, die sich bei Bäumker nicht aufgezeichnet findet. Nach Müller, „Gänge durchs Kirchenlied" 1926, steht der Text z.B. im Mainzer Gesangbuch 1824 (S. 422, Nr. 414); dort heißt es (ohne nähere Melodieangabe): „Bekannte Melodie". Im Orgelbuch zum katholischen Gesangbuch „Sursum corda" Paderborn 1904, findet sich folgende Melodie zu dem unterlegten Texte:



Wenn man dieser Variante auch eine „Verkirchlichung" nicht absprechen kann, so rächt sich doch die Zugrundelegung der ursprünglich wenig kirchlichen Weise durch die Inkongruenz, die fraglos zwischen Text und neuer Bearbeitung besteht. Daß die allermeisten dieser Melodien im Kirchengesange ausgestorben sind, ist nicht zu bedauern.

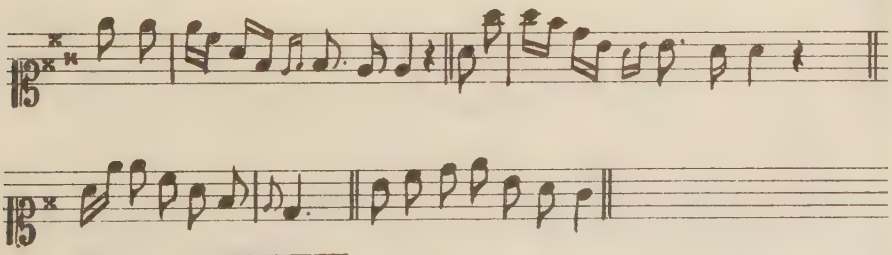
Wie ausschlaggebend für einen Melodiegang die Rhythmisierung ist, zeigt der Anfangssatz dieses Liedes



Der Melodiegang hat etwas Fröhliches bei Nr. 2, etwas Forsches, Munteres bei 3., etwas Feierlich-Pomphaftes bei 4. Ein gewisser freudiger Unterton läßt sich bei diesen Melodien allerdings nicht verkennen, daher schreibt sich wohl die Inkongruenz zwischen Melodie und dem Texte „Was plagt mich Angst und Not".

H. Lindenborn's „Tochter Sion" wird, was weltliche Melodiegestaltung anbetrifft wohl noch überboten durch das „Christ-Catholische Kirchen-Gesang-Buch, nach dem Gedanken des gecrönten Propheten" Authore A.R.P. Joanne Baptista Barman, Ord. S.P. Bened. zu Weingarten. Ausgpurg 1760. -- Eine stilkritische Untersuchung weist diese Melodien dem galanten Stil oder dem Rokoko zu. Es mögen einige charakteristische Merkmale folgen.

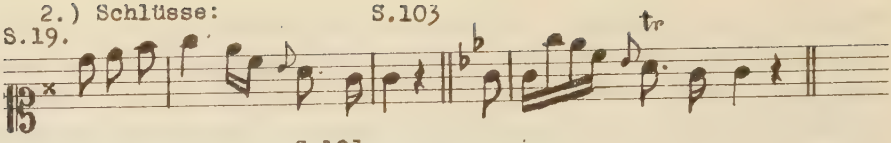
1.) Typische, häufig wiederkehrende Melodieformeln: [1]



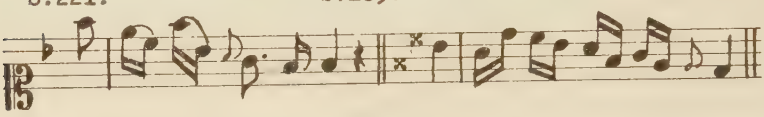
1) Zu S. 95, 96 und 98 ist zu bemerken, daß das ✕ Zeichen nach der Schreibweise des Originals hier wiedergegeben ist und dasselbe bedeutet, wie unser modernes ♯ .

2.) Schlüsse:

S.19. S.103

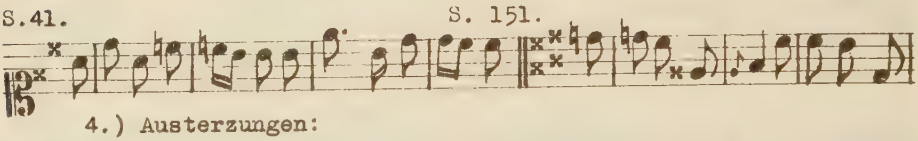


S.221. S.103.



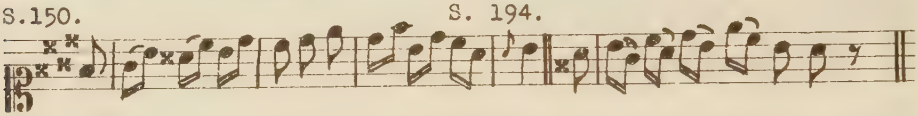
3.) Sequenzen:

S.41. S. 151.

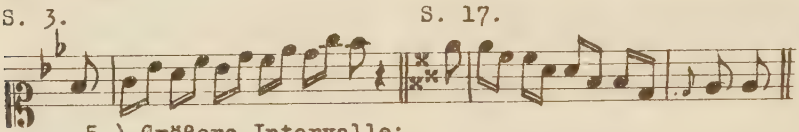


4.) Austerzungen:

S.150. S. 194.

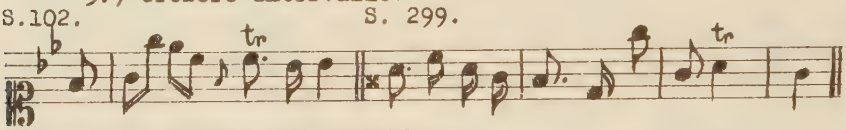


S. 3. S. 17.



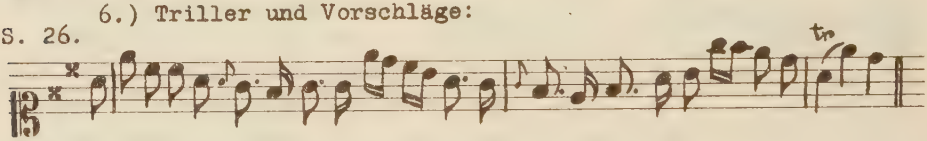
5.) Größere Intervalle:

S.102. S. 299.



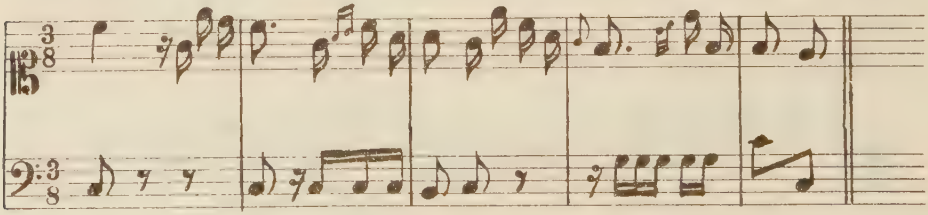
6.) Triller und Vorschläge:

S. 26.



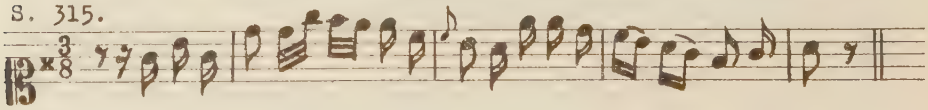
7.) Akkordhafte Auffassung:

S. 177.

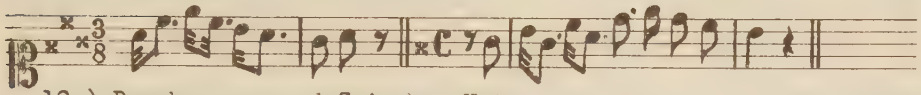


8.) Viertel-Sechzehntel-, Zweiunddreißigstel-Noten, nie Halbe:

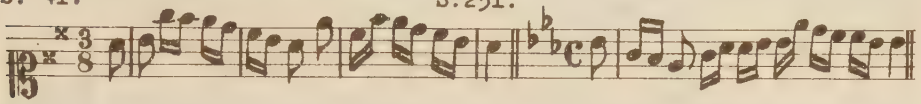
S. 315.



9.) Längere Notenwerte an kürzere gebunden, also Verzierungs-Vorschläge:



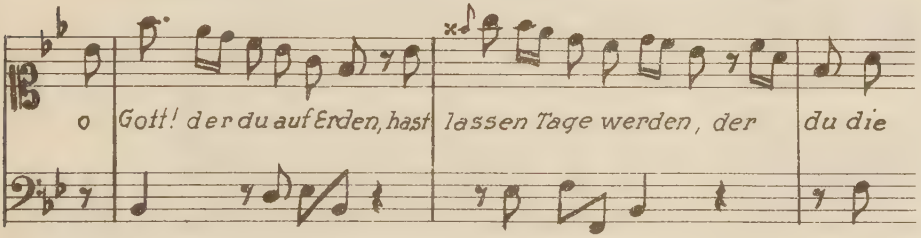
10.) Durchgangs- und Zwischen-Noten:
S. 41. S. 251.

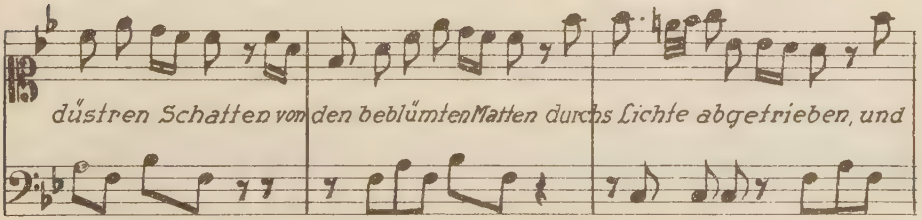


Ferner, Wiederholung derselben Melodiephrase (vgl. Lied Nr. 1 d. folg. S.), Unterlegung derselben Melodie unter verschiedenste Texte, Vorwegnahme des Melodietones aus dem folgenden Akkorde (vgl. Lied Nr. 2 und 3) usw.
Die folgenden Beispiele lassen sofort erkennen, wessen unkirchlichen Geistes die Melodien sind, sodaß das fast völlige Verschwinden derselben nicht wundernehmen kann. - Daß der Stil solcher Gesänge sich aber auch auf schon bestehende, eigentlich anders geartete übertrug, liegt nahe, man denke beispielsweise an das Austerzen mancher Lieder. (Vgl. S. 80 dieser Abhandlung). [1]

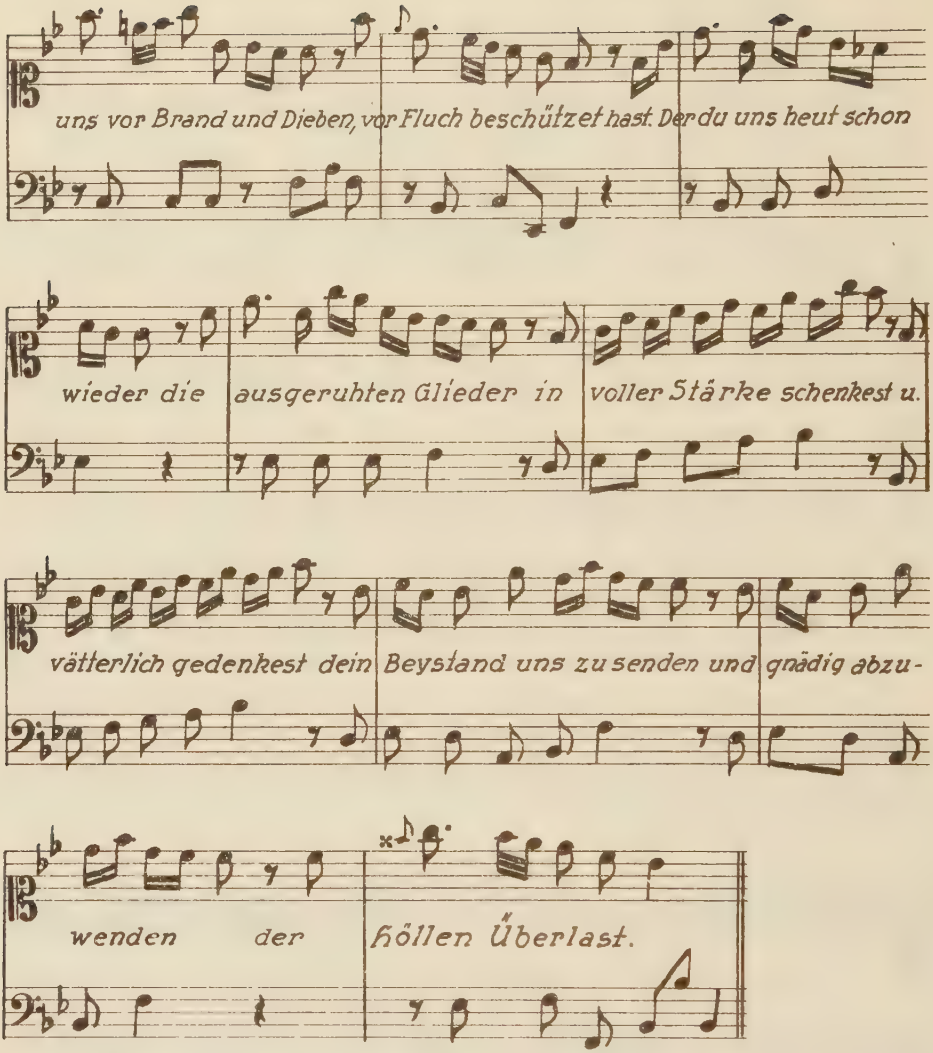
Es ist nicht zu verwundern, daß die akkordhaften Terzen-Figuren, wie sie in den Barmann'schen Liedern so häufig sich vorfinden, vom Volke auch auf andere akkordisch aufgebaute Kirchengesänge übertragen wurden.

Aus Barmann 1760.

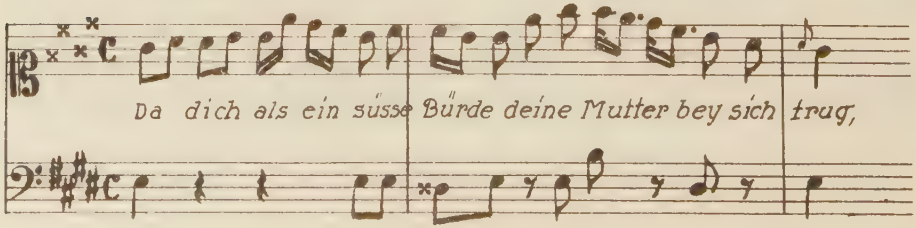


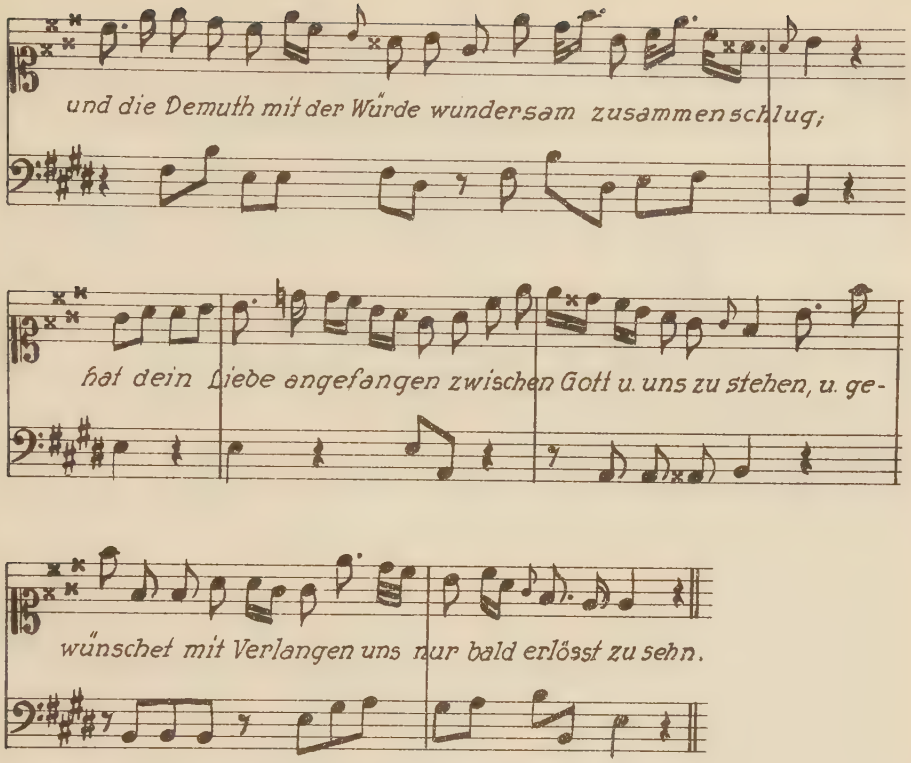


1) Vgl. P. Griesbacher, Choral und Kirchenlied, S. 149.

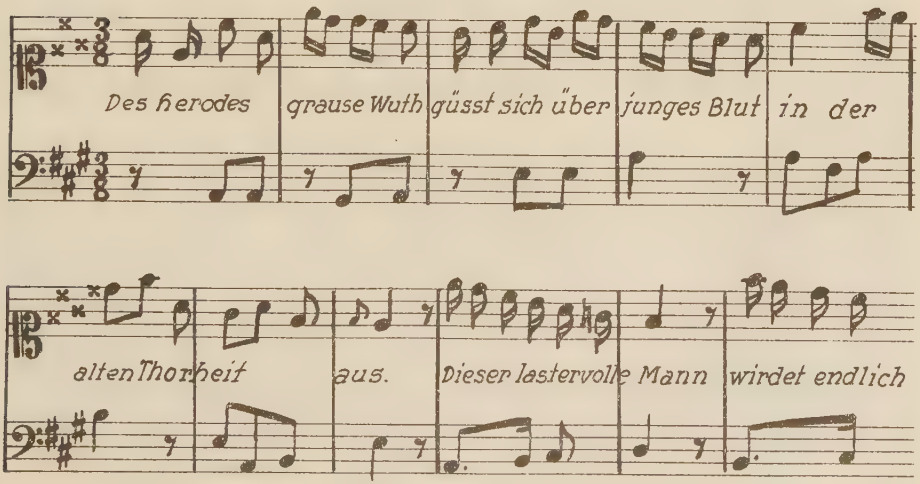


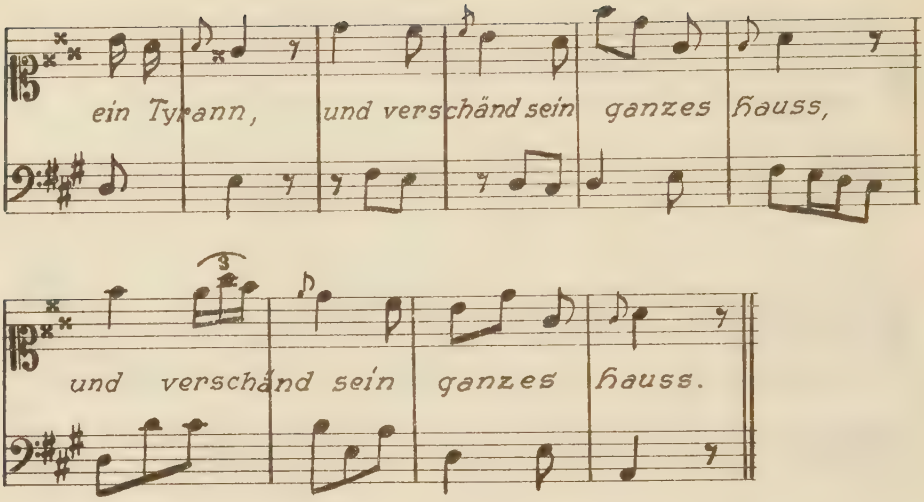
Anm. Was Böhme „Altd. Liederbuch" vgl.S.VIII über den Einfluß der Instrumentalmusik und der italienischen Oper auf das Volkslied im allgemeinen sagt, gilt von den hier zitierten „Kirchengesängen" im besonderen.
Aus Barmann 1760 pag. 67.





Aus Barmann 1760, vgl. 64.





2. Abschnitt.

Melodische Varianten zufälliger Art.

Neben den Umänderungen gesetzmäßiger Art, gibt es eine Unmenge solcher Versionen, die ihre Existenz irgend einer Zufälligkeit verdanken. Sie sind in diesem Betracht eigentlich bedeutungslos und können mit einer kurzen hypothetischen Begründung abgetan werden.[1)]

1. Manche von ihnen sind mit Bewußtsein geschaffen worden. Die Melodie wird z.B. einem neugedichteten Texte angepaßt, wodurch es zu Einschiebseln oder Verkürzungen kommt. (Kontrafakta, Parodien.) Eine Wiederholung wird eingeführt, eine ursprüngliche Wiederholung weggelassen. Die Melodie wird einer neuen Textdeklamation angepaßt. Eine weltliche Tonfolge durch eine andere ersetzt. Eine naheliegende, nicht ursprüngliche Sequenz wird ausgeführt. Rhythmische Tanzformen werden abgeändert. Unliebsame Intervalle werden später abgeändert oder mit der Zeit abgeschleift. Endlich ist in zahllosen Fällen der persönliche Geschmack, resp. die

1) Vgl. J. Mohr, Einleitung und Quellennachweis zum Psälterlein 1891, S. 19.

Willkür des Herausgebers verantwortlich zu machen.

2. Manche Versionen haben sich unbewußt eingeschlichen. Bei Entstehung eines Liedes wurden vom Komponisten Tonfolgen gebraucht, welche denen schon bekannter Lieder nahe verwandt waren und deshalb zu Verwechslungen führten. Direkte, wenn auch unbewußte Reminiszenzen lassen sich nachweisen.

3. Vor allem wird man heranziehen müssen das große Heer der Fehler bei der Niederschrift, der Übertragung, beim Hören und Erlernen der Melodien.

4. Endlich ist zu erwähnen der Spieltrieb des Menschen, der sich ähnlich wie beim Volksliede, so auch hier mit einer gewissen Einschränkung bald in dieser, bald in jener Form betätigt.

Ein Rückblick auf die Varianten melodischer Art dürfte somit ergeben, daß es eine nicht geringe Anzahl von Veränderungen im Kirchenliede gibt, welche einem bestimmten Formprinzip ihr Entstehen verdanken.

Die tonale Wandlung der Melodie äußert sich zunächst in gelegentlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen von Strebetönen, die bewußt gewollt sind, dann aber in eine radikale Modernisierung der Tonart münden. Die Entwicklung ferner vom freien Rhythmus zum taktmäßigen bedingt manche Veränderungen auch der Melodie und begünstigt die Umstellung von der tektonischen Auffassung zur harmonischen, welche wiederum Varianten schafft. Außer diesen Kräften, die sich mehr an dem konstruktiven Gerüste des Liedes auswirken, setzen im 18. Jahrhundert Strömungen ein, welche die Melodiefassade angreifen. Es entstehen Verzierungsvarianten durch Wechseltöne, Austerzungen und Durchgangstöne, die sich gerne verbinden mit Zierfiguren, wie Triller, Vorschlägen u.a.

Ein Vergleich der Melodieformen in den verschiedenen Gesangbüchern ergibt, daß die alten Kirchentonarten mehr oder minder dem modernen Dur und Moll gewichen sind. Da der Taktrhythmus durchweg den freien abgelöst hat, haben sich auch die dadurch bedingten melodischen Veränderungen durchgesetzt. Die harmonische Auffassung der alten Weisen ist die bei weitem vorherrschende, absolut behauptet sie das Feld in den österreichischen Lesearten. Die Verzierungen der Urmelodien sind in ihren krassesten Formen geschwunden;die Vereinfachung ist,wenn auch nicht überall gleichmäßig, angebahnt und teilweise durchdrungen. Erfreuliche Ansätze einer Kirchenlied-Renaissance weisen in eine aktive Zukunft.

III. Kapitel.

Rhythmische Varianten.

Als Grundelemente einer Melodie sind anzusehen Tonhöhe, Tondauer und Toncharakter. Letzterer wird durch die Varianten nicht berührt, da es immer die menschliche Stimme ist, welche in Frage kommt. Die relative Höhe der Melodietöne unter einander, resp. deren Veränderung war es, welche die melodischen Varianten entstehen ließ, die bisher behandelt wurden.

Die Varianten des folgenden Teiles verdanken ihr Entstehen dem Eingreifen in die Tondauer, sei es, daß die ganze Weise oder nur einzelne Bestandteile derselben verlängert oder verkürzt oder in ihrem gegenseitigen Verhältnis abgeändert werden. Es lassen sich also die späteren rhythmischen Abweichungen auf die Formel bringen: 1. absolute, 2. relative Änderungen. Anders ausgedrückt: es kann sich handeln um Verlängerung oder Verkürzung der Notenwerte in ihrer Gesamtheit z.B. bei einer Übertragung aus dem 4/2 in den 4/4 oder 4/8-Takt; es kann aber auch eine rhythmische Abänderung einzelner Noten in Frage kommen. Im ersten Falle würden entstehen Varianten „taktischer" Art, im zweiten Falle solche „melodisch-rhythmischer" Art. Ob erstere oder letztere die einschneidensten Wandlungen bedingen, ist nicht ohne weiteres generell zu entscheiden; das kommt ganz auf die Eigenart der Rhythmik im einzelnen Falle an.

1. Abschnitt.

Rhythmische Varianten taktischer Art.

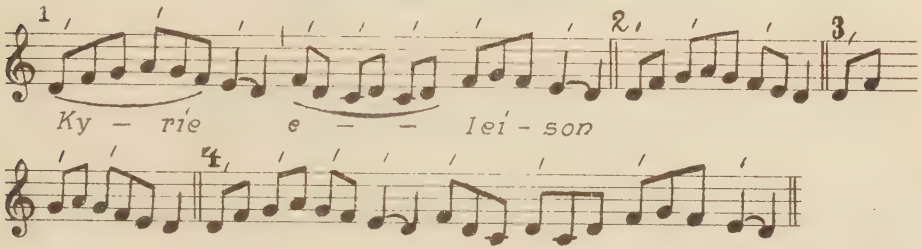
Es ist zu beachten, daß von rhythmischen Veränderungen im Sinn der Varianten nur geredet werden kann, wenn es sich um Notenwerte handelt, deren Wert absolut und relativ festgelegt ist, d.h. um mensurierte Melodien. Die erste Art solcher Varianten entspringt dem Übergang

§ 1. vom freien zum Takt-Rhythmus.[1)]

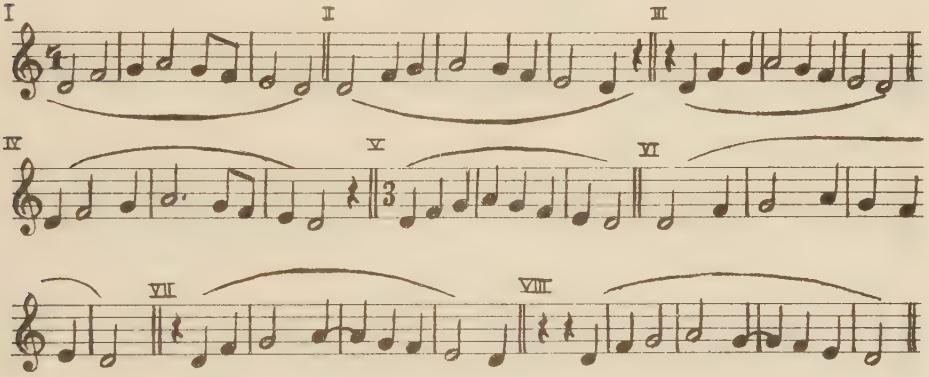
Im Wesen des freien Choralrhythmus liegt es, daß der Notenwert gemessen wird nicht inbezug auf seine Dauer, sondern auf sei-

1) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903, S. 104.

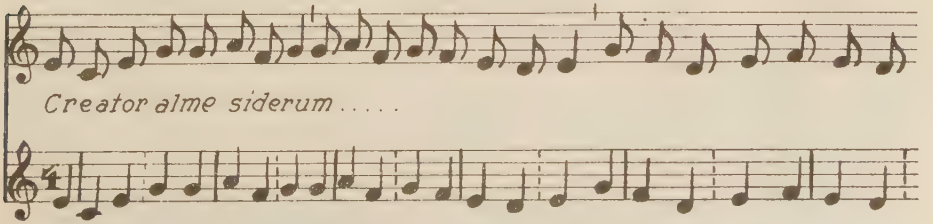
ne Betonung. Daher läßt sich ein und dieselbe Choralmelodie verschieden interpretieren. Z.B.:



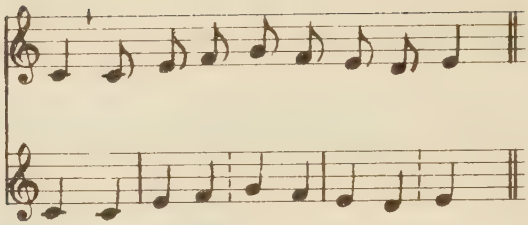
Dagegen ergibt sich sofort eine rhythmische Gebundenheit, die den Charakter der Melodie nicht unerheblich beeinflußt, sobald sie der Mensur unterworfen wird. Z.B.:



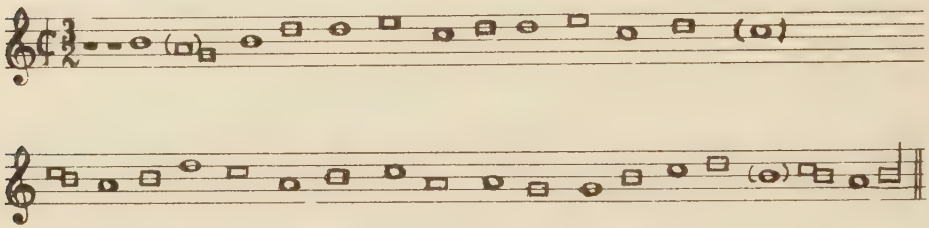
Diese mehrfache Ausdeutungsfähigkeit der an und für sich neutralen Notenwerte zeigt sich oft genug bei der Übertragung aus der Choralform in die Mensur. Der Übertragende verfuhr, allerdings in Angleichung an den Text, ähnlich wie die Meister der niederländischen oder römischen Schule, welche ihren wundervollen Werken Choralthemen unterlegten, diese nach freiem Ermessen rhythmisch variierten und mehrstimmig verarbeiteten. Nicht selten ergaben sich bei der Angleichung an den deutschen Text oder die Taktform [1] Schwierigkeiten. Verhältnismäßig leicht und selbstverständlich fügt sich z.B. die Choralweise „Creator alme siderum" in den 4/4-Takt:



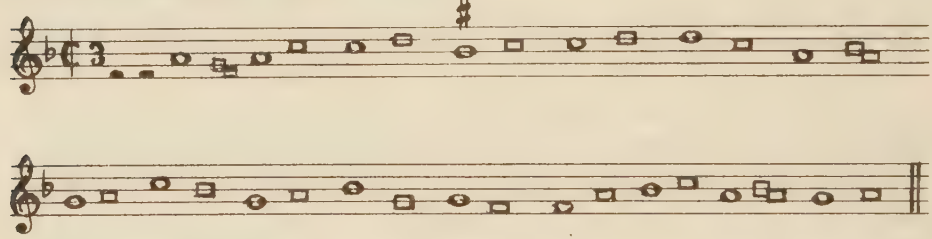
1) Vgl. die Ausführungen zum Veni creator im I. Kapitel, S. 18.



Trotzdem findet sich die Melodie im dreiteiligen Takte schon bei Andernach 1608:



bei Cöln (Brachel) 1623:



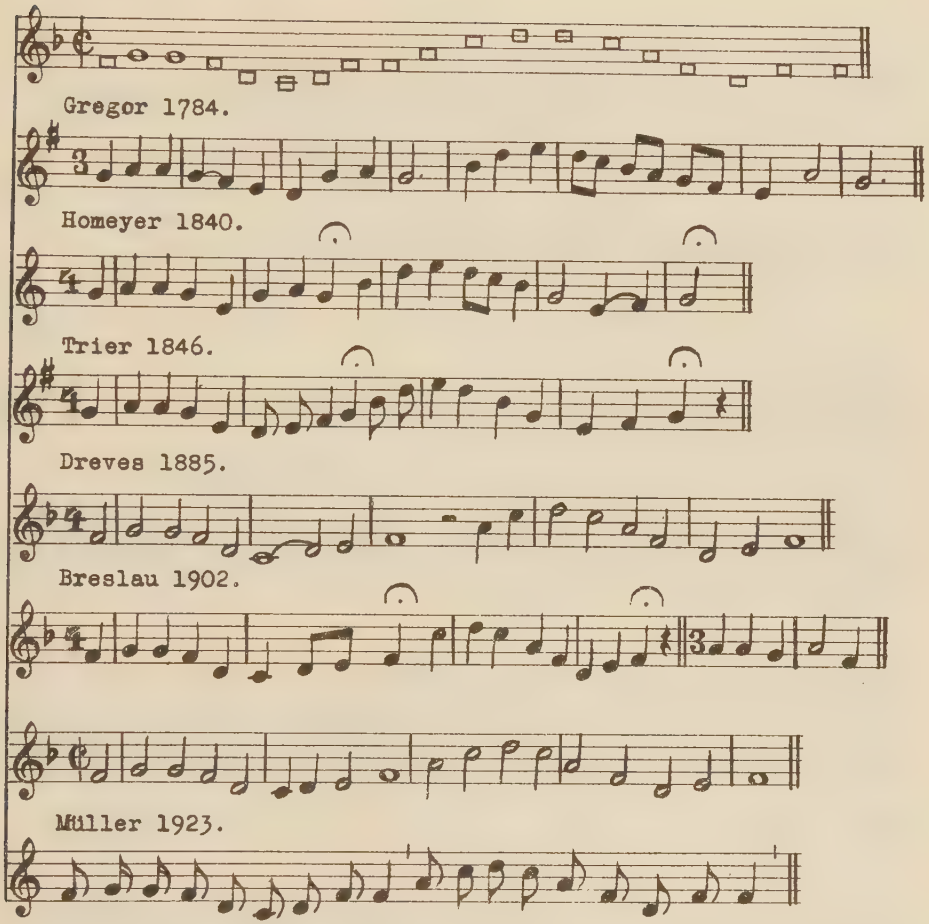
Diese scheinbare Gegensätzlichkeit findet ihre Erklärung sehr leicht in der gemeinsamen Grundlage der Deklamation. Es wurde der unbetonten Silbe des Versmaßes eben nur eine Taktzeit zugewiesen, der betonten Silbe hingegen zwei Zeiten; daraus entstand naturgemäß der dreiteilige Takt; mit anderen Worten, die vom Versmaß verlangte Betonung wird in dem einen Falle erreicht auf dem Wege des Tongewichtes (4/4-Takt), im andern Falle auf dem Wege der Tondauer in Verbindung mit dem Gewichte. Leisentrit 1567 hat das Lied im C-Takte; es ist klar ersichtlich, daß bei der jeweiligen Abfassung der freie Entscheid der Herausgeber maßgebend war. [1]

So leicht, wie im vorigen Falle löst sich indessen nicht immer das Problem der Übertragung aus dem freien in den Taktrhythmus, man kann vielmehr nicht selten ein heißes und vergebliches Bemühen um eine geeignete Taktform feststellen. Daher schreiben sich so viele unrühmliche Versionen. Schering äußert in seiner

1) Zur Taktfrage der altdeutschen Weisen vgl. den Aufsatz von H. J. Moser in „Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1919, Heft 4, S. 225.

Studie über Choralmelodien: „Mit ihm, dem Taktstrich ist alles Unheil in den Choral gekommen." [1]

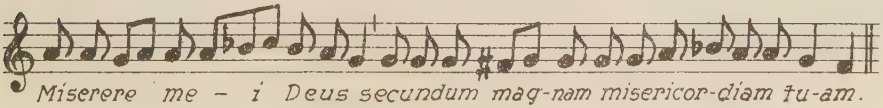
Vehe 1537.



Wie verschieden in der Wirkung das Resultat einer Übertragung aus dem freien in den Taktrhythmus sein kann, möge folgender Vergleich lehren.

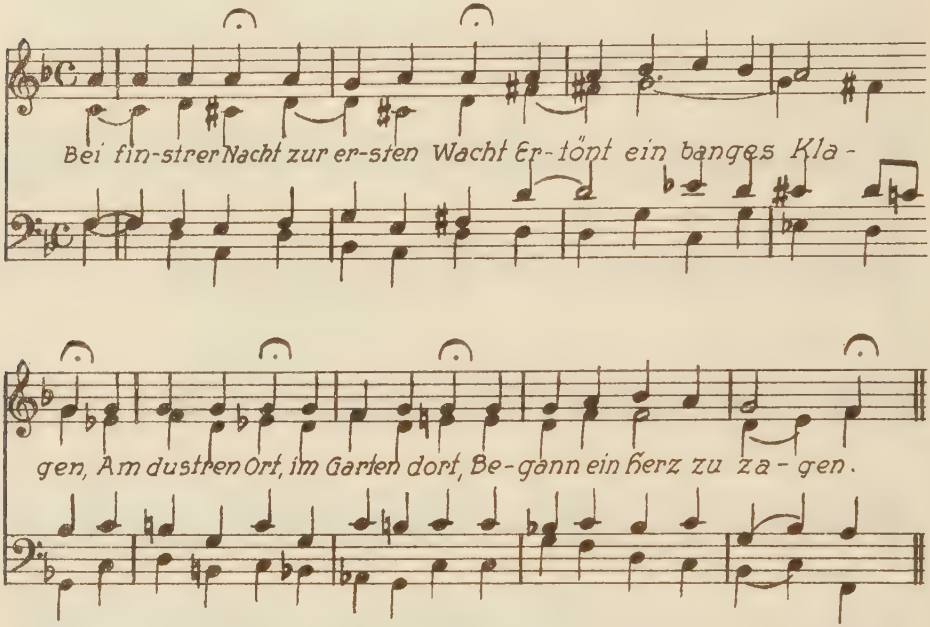
Eine Choralmelodie lautet folgendermaßen:

Manuale rit. Rom.



1) A. Schering, Die Grundgestalt unserer Choralmelodien 1927, S.4.
2) Schering bemerkte gerade zu diesem Liede: „Eine befriedigende, isometrische Fassung dieses Liedes gibt es nicht." Vgl. S. 46.

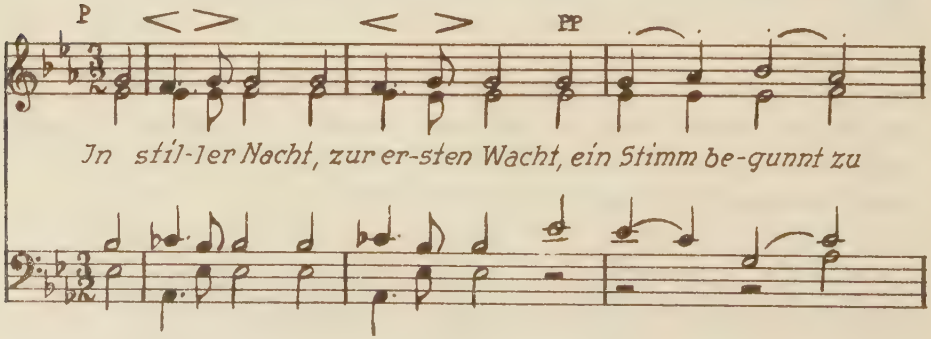
Dieser psalmodierenden Choralweise ist entlehnt das Lied im „Kölnischen Gesangbuch", bearbeitet und herausgegeben von Pfarrer Albert Gereon Stein 1853. (Nr. 49).



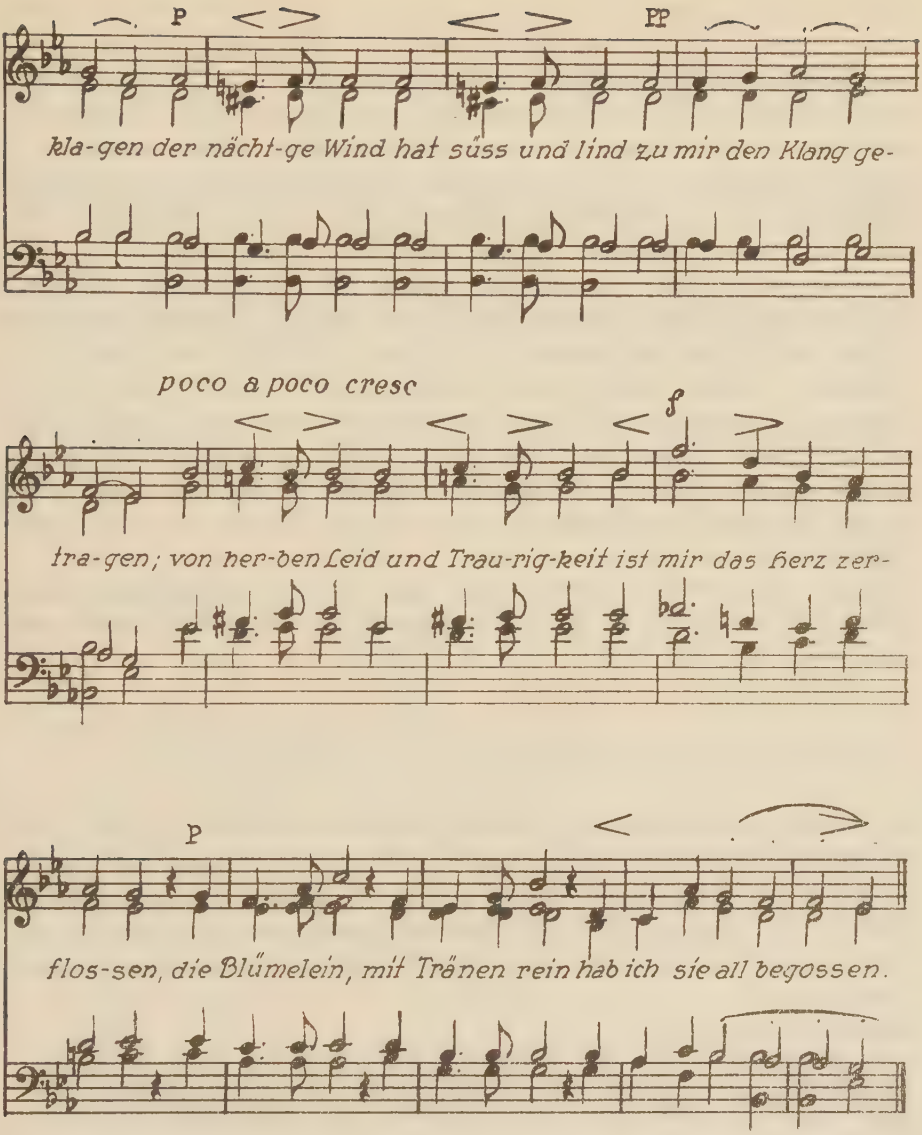
Aus diesem Liede oder der Choralmelodie hat J. Brahms[1] die Anregung geschöpft zu seinem berühmt gewordenen Liede „In stiller Nacht", welches er 1860 als deutsches Volkslied veröffentlichte.

In stiller Nacht.

Etwas langsam. J. Brahms 1860



1) Vgl. die Anmerkung zu Nr. 139 des Kaiserliederbuches f. gem. Chor Bd. I von Prof. Müller, Paderborn.



Der Nachsatz ist von Brahms als Ergänzung zu obiger Melodie komponiert; genial ist die wundervolle Steigerung des Vordersatzes und das Abklingen desselben. Der Unterschied zwischen der ersteren, monotonen Fassung (Köln 1853) und der letzteren von Brahms, die wahrhaft ergreifend wirkt, liegt nicht so sehr in der Melodie als wesentlich im Rhythmus; die gewählte, charakteristische, harmonische Untermalung unterstreicht nur diesen Sachverhalt.

Das oben angeführte Beispiel „Nu bitten wir den heiligen

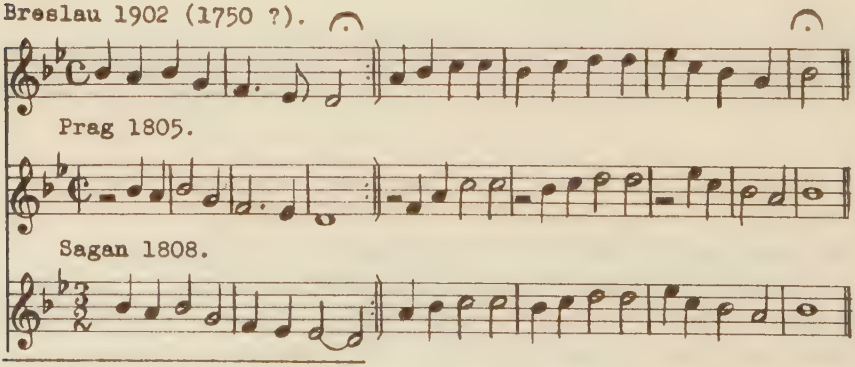
Geist" illustriert die Tatsache, daß die alten Choralweisen, wenn sie in Taktform gegossen werden, selten ein einheitliches Gepräge zeigen. Die Notierungen im 4/4, 4/2, 2/4, alla breve werden zwar in der praktischen Wiedergabe keine wesentliche Verschiedenheit mit sich bringen, denn der schwerfällige Massengesang hält sich nicht genau an die Notenwerte, noch weniger an entsprechende Phrasierung oder Betonung. Trotzdem wird man der Ansicht sein, daß die Verschiedenheit der Schreibweise irgendwie auch einen verschiedenartigen Vortrag des Liedes mit sich bringt, der dann die Herausgeber wieder veranlaßt, sich in der Notierung der Singweise des Volkes anzupassen. So treibt ein Keil den andern; es entstehen immer wieder neue Versionen. Für einen einheitlichen Gesang ist es daher zum mindestens sehr wünschenswert, wenn nicht notwendige Voraussetzung, daß das Notenbild in allen Ausgaben ein einheitliches wird. Die Vernachlässigung dieses Gebotes trägt fraglos zu dem rhythmischen Wirrwarr auf dem Gebiete des Kirchenliedes bei.

Hiermit können die Ausführungen über diesen Paragraphen unter Hinweis auf das S. 15/18 dieser Abhandlung Gesagte beendet werden. [1]

§ 2. Taktänderungen mensurierter Melodien.

Die Eigenmächtigkeit, die sich bei der Übertragung der Choralweisen in eine Taktform zeigte, betätigt sich auch an solchen Melodien, deren Taktgefüge eigentlich mit ihrer Entstehung fixiert wurde. Als Schulbeispiel kann das schon zitierte, kurze Lied gelten „Kommet lobet ohne End" . Unter anderen finden sich folgende Versionen:

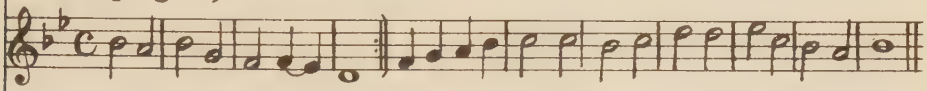
Breslau 1902 (1750 ?).



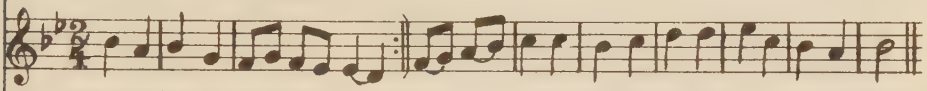
1) Vgl. P. Griesbacher, Choral und Kirchenlied 1912, S. 132 u.w. Weitere Belege finden sich auf S.143 , unter § 1 unten.
2) Vgl. Böhme, Altd. Ldb., S. LXII.

Würzburg 1838.

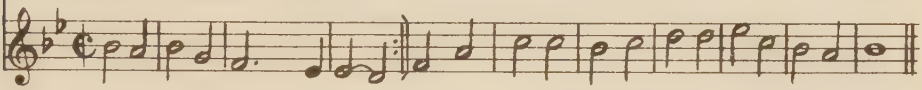
Leipzig 1838.



Wien 1904 und 1922.



Manna (Prag) 1912.

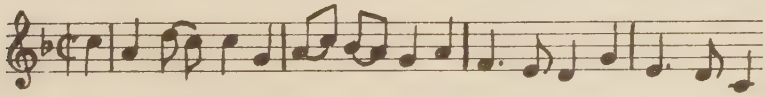


Also die verschiedensten Taktformen! Obwohl ferner das Lied aus nur sechs Takten besteht, so ist die Einteilung der Melodie in die Takteinschnitte doch in sechs verschiedenen Abarten gegeben. Es ist dies aber durchaus kein Beispiel, einzig in seiner Art; es läßt sich im Gegenteil nur sehr schwer ein vielgesungenes Lied finden, das immer und überall in derselben Taktform aufträte. Die Gründe für diese Erscheinungen liegen

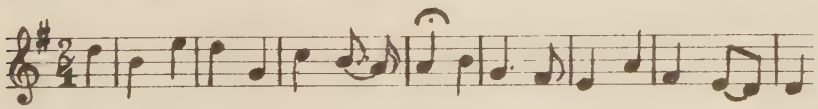
1. in der mehrfachen Ausdeutungsmöglichkeit des Versmaßes (vgl. hierzu das auf S. 103 Gesagte);

2. in der mehrfachen Ausdeutungsmöglichkeit des Taktes an sich. So wird man dem oben zitierten Liede mit seiner kurzen Bogenspannung ebenso gut die 2/4 - wie 4/4-Form geben können. Dagegen spricht z.B. die folgende Melodieform mehr für die 4/4-Fassung.

Heidelberg 1717.



Trotzdem notiert schon 1759 die Düsseldorfer Ausgabe:



3. Es ist auch nicht zu verkennen, daß z.B. das 18. Jahrhundert eine gewisse Vorliebe für die mehr graziöse, leichte 2/4- oder 6/8 - Notierung an den Tag legt, während das 19. und 20. Jahrhundert mehr den schwereren und kräftigeren 4/4-Takt bevor-

zugt. - Zudem ist ein regionaler Unterschied im Geschmack noch heute unverkennbar; ein Vergleich der norddeutschen Versionen z. B. mit vielen österreichischen bestätigt dies.

4. Sehr oft ist - leider - der persönliche Geschmack des Herausgebers für die Schreibweise verantwortlich.

5. Auch die durchaus nicht „taktfeste" Sangesweise des Volkes ist sicher oft für Taktänderungen der Anlaß gewesen.

Der Massengesang ist leichter zu regulieren, wenn er z.B. in den straffen Rhythmen eines Marsches oder Tanzes einherschreitet. Dagegen, wenn es sich um getragene, religiöse Weisen handelt, welche lässig oder vermeintlich andächtig gesungen werden, wird der Gesang zu einer Flut,die hin und her wogt und die Dämme und Wälle - das Taktgefüge - zersetzt und zerbröckelt.

Böhme läßt sich in seinem „Altdeutschen Liederbuche" [1] hierüber folgendermaßen aus: „Langweilig war dem Volke jederzeit der ewig gleichbleibende Pendelschlag, also die taktische Musik, die wohl zum Marsche und für Bereiter gut und für Tanzmusik notwendig,aber für alle ausdrucksvolle Gesangmusik zu keiner Zeit geliebt und geübt worden ist. Darum ist das Recitativ, der deklamatorische Vortrag der Anfang und das Ende alles wahren Gesanges von der Psalmodie der Hebräer bis zum Gregorianischen Gesange und von da auf den lutherischen Kirchengesang, ja von den Griechen bis auf R. Wagner. Nur unsere im Takt dressierte, uniformierte, durch Clavierhämmern verholzte Gegenwart vermag sich solche Zumutungen wie das Takthalten gefallen zu lassen usw." Der Autor hat dabei freilich die alten, deklamatorisch gedachten Melodien im Auge, die gewiß ein wünschenswertes Ideal darstellen. (Andrerseits scheint ihm ein „frischer Massengesang" ohne Takt nicht möglich; vgl. S. 15 dieser Abhandlung).

Die Notierungsweise in sämtlichen Gesangbüchern der Gegenwart, gleichviel, ob sie im 3/4- und 4/4-Takte sich praesentiert oder (wie Münster noch 1928) zähe an der 3/2- und 4/2-Form festhält, ist ein sinnenfälliger Ausdruck für eine zwar taktgeformte aber auch eine massive, schwere Auffassungs- und vielleicht auch Vortragsweise.[2] In dieser Beziehung geht das katholische Kirchenlied ziemlich konform mit dem evangelischen.[3] Es ist eben eine Teilerscheinung der allgemeinen Kirchenlied-Entwicklung, das Schwinden rhythmischer Feinheit und Mannigfaltigkeit bis zum isometrischen Einherschreiten der Notenwerte, das Beschneiden jeden

---

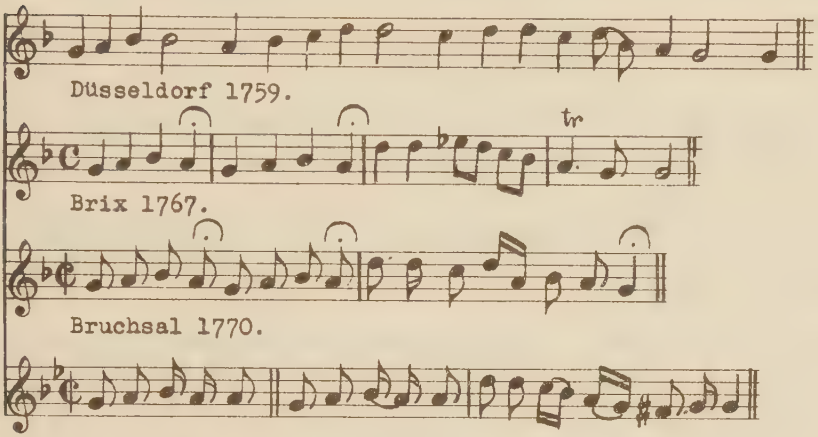
1) Vgl. Altd. Ldb., S. 67.
2) Vgl. Böhme, S. LXVIII.
3) Böhme nennt S. XLVI den evang. Choral „starr, schwerfällig, schleppend und leblos geworden."

Melodieschmucks bis zur nüchternen, kahlen Einfachheit. [1]

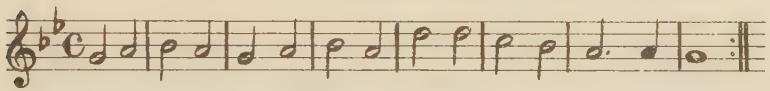
Es wäre verfehlt, aus der Schreibweise allein einen bündigen Schluß zu ziehen auf die jeweilige rhythmische Einstellung einer Zeit. Jeder Redaktor kann nicht als typischer Vertreter seiner Zeit gelten. Man vergleiche z.B. folgende Versionen aus ein und demselben 18. Jahrhundert:

„Herr, ich lieb dich"

Hildesheim 1736.



Endlich aus demselben Jahrhundert folgende Notierung: Fulda 1778.



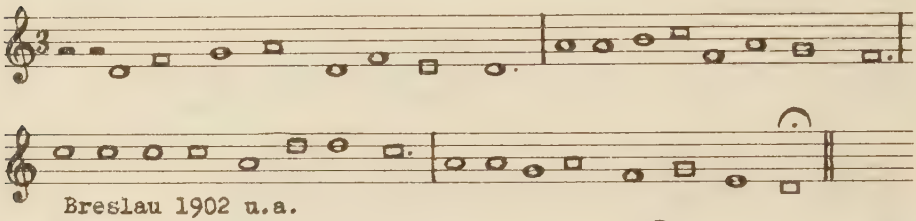
Diese Verschiedenheit der Notierungsweise kann beinahe als typisch angesehen werden. Namentlich seit dem 18. Jahrhundert herrscht unter den einzelnen Ausgaben ein heilloser Wirrwarr; am stärksten prägt sich darin aus die Gesetzmäßigkeit der Gesetzlosigkeit.
Aus diesem Chaos läßt sich nur die eine oder andre konsolidierte Erscheinung festhalten.

Die Kirchenlieder früherer Epochen weisen (ebenso wie die weltlichen Volkslieder) auffallend mehr ungerade Taktarten auf als die Choräle aus späterer Zeit. In seiner Bearbeitung des Locheimer Liederbuches [2] erörtert Fr.W. Arnold den Zusammenhang zwischen der „heroischen" Molltonart mit dem ungeraden und zwischen der „bürgerlichen" Durtonart mit dem geraden Takte. Andrerseits wird man die Wertschätzung des dreiteiligen Taktes, des

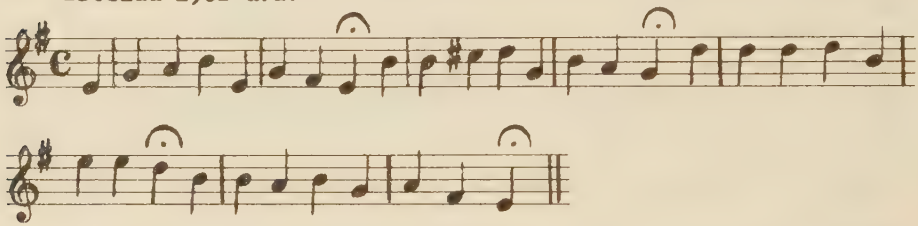
1) Vgl. P. Griesbacher, Choral und Kirchenlied 1912, S. 141.
2) Locheimer Liederbuch, Leipzig 1926, S. 33.

„modus perfectus" als Symbolum der Trinitas, mit großer Wahrscheinlichkeit als Quelle der häufigen ungeraden Taktart auch beim religiösen Liede ansprechen dürfen.[1] Die Entwicklung vom ungeraden zum geraden Takte auf dem Gebiete des weltlichen Volksliedes ist im Interesse einer lebendigen Rhythmik nur zu bedauern. Um wieviel reizvoller ist beispielsweise die dreiteilige Fassung des Liedes „O Heiland reiss die Himmel auf" als die vierteilige:

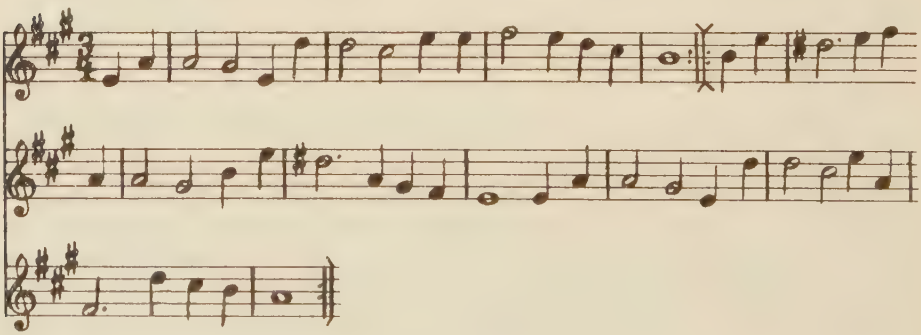
Rheinfelsisches Gesangbuch 1666.



Breslau 1902 u.a.

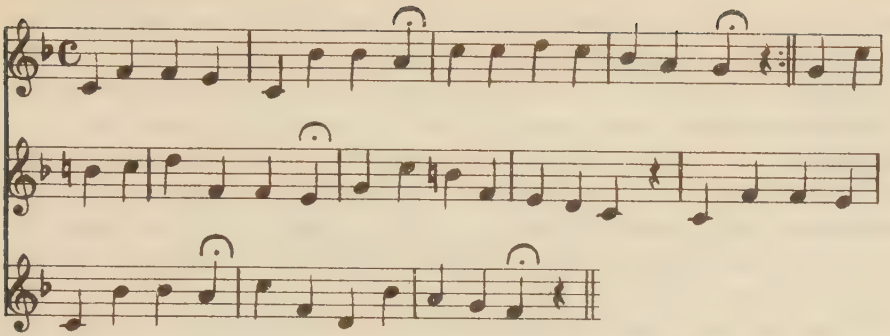


Im Einzelfalle kann allerdings auch ein Lied, dessen dreiteilige Rhythmik eine Art von „Modus lascivus" darstellt, durch die Übertragung in den 4/4-Takt gewinnen. Vgl. z.B. die Weise „Heb die Augen des Gemüths" aus "Tochter Sion" 1741:



1) Vgl. die Ausführungen von Böhme, in dieser Abhandlung, zitiert S. 19; ebenso Ausführungen bei Riemann. Handbuch der Musikgeschichte, S. 124.

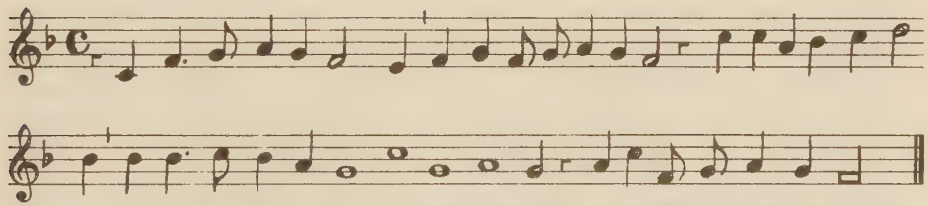
Trier 1846 u.a.



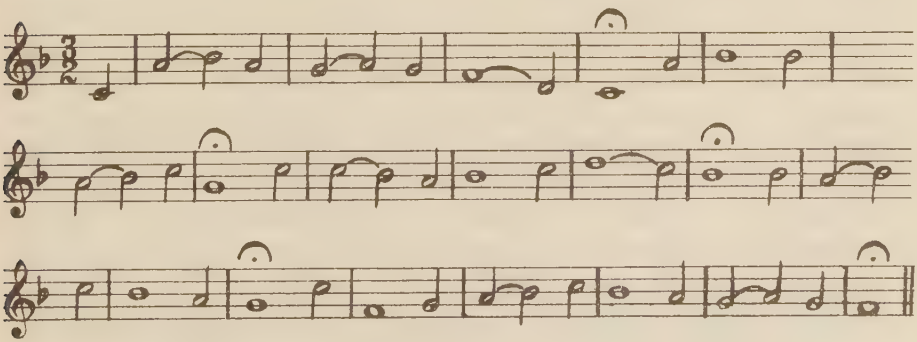
Die 4/4-Rhythmik erscheint jedenfalls würdiger, wenn auch stereotyper. Es ist allerdings im Vergleich zu der vorigen Weise (O Heiland...) nicht zu übersehen, daß beide Lieder nicht aus demselben rhythmischen Untergrunde erwachsen sind. Während die erstere der mittelalterlichen, volkstümlichen Rhythmik angehört, (17. Jahrhundert), präsentiert sich letztere als eine der „verlüstigten" Weisen des H. Lindenborn; sie ist ein „taktgeborenes", tänzerisches Erzeugnis des 18. Jahrhunderts.

Relativ viel seltener ist die Abänderung einer 4/4-Taktart in eine dreiteilige Form. Wie gefährlich ein solches Unterfangen werden kann, zeige folgendes Beispiel:

Cölln 1638 enthält das Lied „Zu Bethlehem geboren", wie folgt:



Roeren 1846 bringt hierzu folgende - man ist versucht zu sagen - Tanzform:



Endlich ist noch zu bemerken, daß mit der Mensurierung der Liedweisen, mit der Taktfessel im Besonderen, eine rhythmische Verarmung Hand in Hand geht. Die folgerichtige Entwicklung zum Periodenbau hat diesen Prozeß begünstigt. Was Fr.W.Arnold vom weltlichen Liede sagt, gilt auch von dem früheren Kirchenliede. „Wir begegnen hier nicht den nach je zwei Takten mit unausstehlicher Gleichförmigkeit wiederkehrenden Einschnitten, wodurch sich die Nachahmer Mozart's so langweilig machten, wir stoßen vielmehr auf die mannigfaltigsten Satzbildungen, wodurch die Melodien inneres Leben erhalten." [1]

Weiter ist festzustellen, daß der Taktrhythmus, nachdem er eingeführt war, sich keineswegs „intakt" erhalten konnte; er wird vielmehr vom Volke ständig zersungen und verschleift. Daher größtenteils die Unsicherheit der Herausgeber der Gesangbücher, die Unbeständigkeit der Taktformen, welche bis auf den heutigen Tag besteht und ein selten buntscheckiges Bild liefert.

2. Abschnitt.

Rhythmische Varianten melodischer Art.

Hierunter fallen jene rhythmische Änderungen, welche primär nicht an dem Taktgefüge rütteln, wie die im vorigen Kapitel behandelten, sondern zunächst die melodische Linie angreifen; daß mitunter auch die Taktform in Mitleidenschaft gezogen wird, ist eine sekundäre Begleiterscheinung. Es kommen hierbei in Frage die

§ 1. rhythmischen Verzierungen

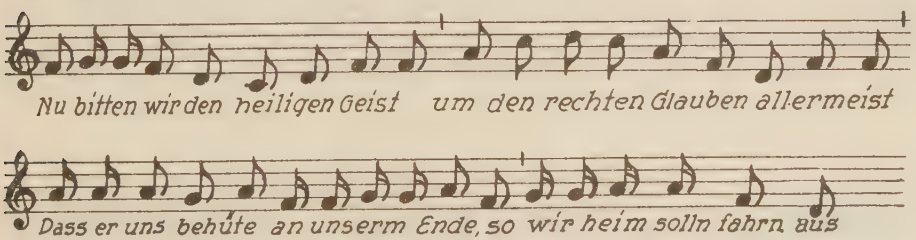
des 18. Jahrhunderts. Dieses nimmt in seiner zweiten Hälfte insofern eine Sonderstellung in der Entwicklung des Kirchenliedes ein, als es vollständig mit der Tradition bricht. Der Geist musikalischer Aufklärung, der mit Verachtung auf die veralteten Künste der Kontrapunktiker und Fugenschreiber sah, der mit den Kirchentonarten endgültig aufräumte, den sogenannten galanten Stil inaugurierte, brachte auf dem Gebiete des Kirchenliedes eine Besonderheit; auf der einen Seite eine starke Betonung des Taktprinzips, auf der andern Seite eine rhythmische Belebung, Figurierung der Melodie. Wie schon früher erwähnt, handelt es sich aber nicht um lebensvollere, architektonische Gliederung, sondern

---

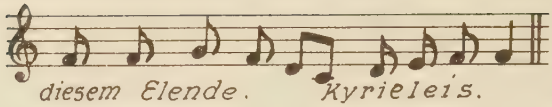
1) Vgl. Locheimer Liederbuch, hrsg. von Fr.W. Arnold, 1926. Weitere Belege finden sich S.144 unter § 2 unten.

um melodischen Fassadenverputz. Es kann hier zurückverwiesen werden auf das, was unter den einschlägigen melodischen Varianten gesagt wurde. [1)]

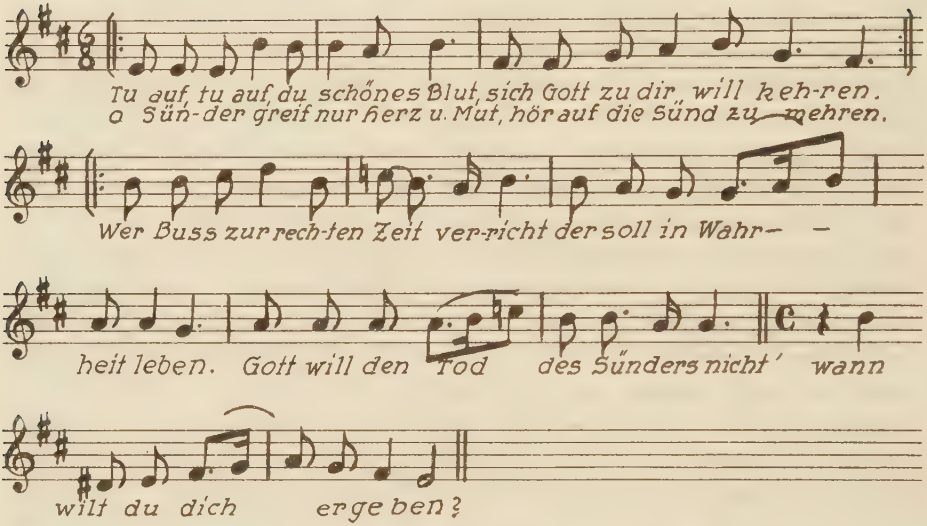
Im Grunde genommen, kann man in den Erzeugnissen dieser Zeit keinen Fortschritt rhythmischer Art erblicken. Die Weisen selbst sind fast gänzlich verschwunden mit dem Geiste, der sie gebar. Man kann eher im Gegenteil behaupten, daß die rhythmische Verweltlichung der Epoche zum weiteren Verfall der echten, architektonischen Rhythmik des Kirchenliedes beigetragen hat. Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß die dürren Singweisen des 19. Jahrhunderts aufzufassen sind als die Reaktion auf die rhythmischen Ausschweifungen des 18. Saekulums. Das Tänzelnde, Wiegende, Gezierte und Graziöse jener Zeit mußte eine Reform heraufbeschwören; leider ging diese vom verfehlten Standpunkte aus. Das rhythmisch Lebhafte und Komplizierte galt der Nachwelt als Verweltlichung, das rhythmisch Einfache und Tote mußte also kirchlich sein. Dabei ward übersehen, daß die Rhythmik der früheren Jahrhunderte eine durchaus andere war. Sie war geboren aus einer freizügigen Deklamation des Textes, welche auch dann noch den Kompaß bildete, als der Melodiestrom durch Takte eingedämmt wurde. Das 18. Jahrhundert hingegen geht zunächst aus von der strengen Periodenform, als einem festen Standpunkt und sucht die montone Gleichförmigkeit, welche hierdurch bedingt wurde, durch rhythmische Floskeln interessant zu beleben. Mit einem Worte: Die Form ist das Primäre, Herrschende, sie wird dem Texte aufgedrängt und oft geradezu aufgezwängt, während früher der Inhalt des Liedes, der Geist, die Stimmung sich selbst die Ausdrucksform schuf. Es findet sich also auch bei den Melodien wieder die starke Betonung der Form und die Verarmung des Inhaltes, der Seele: dieses Prognostikon der Aufklärungszeit. Zum Vergleiche diene etwa: „Nun bitten wir den heilgen Geist" in der Müller'schen Urform-Fassung S. 75. Ferner das wundervolle Lied „Tu auf, tu auf, du schönes Blut" aus dem „Geistlichen Psalter" 1638, hier zitiert nach Müller, Kyrioleis, S. 47.



1) Vgl. S. 69 dieser Arbeit.



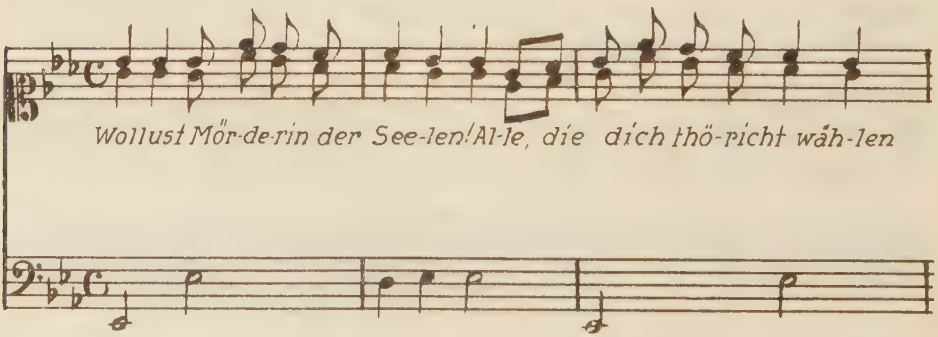
Ferner:

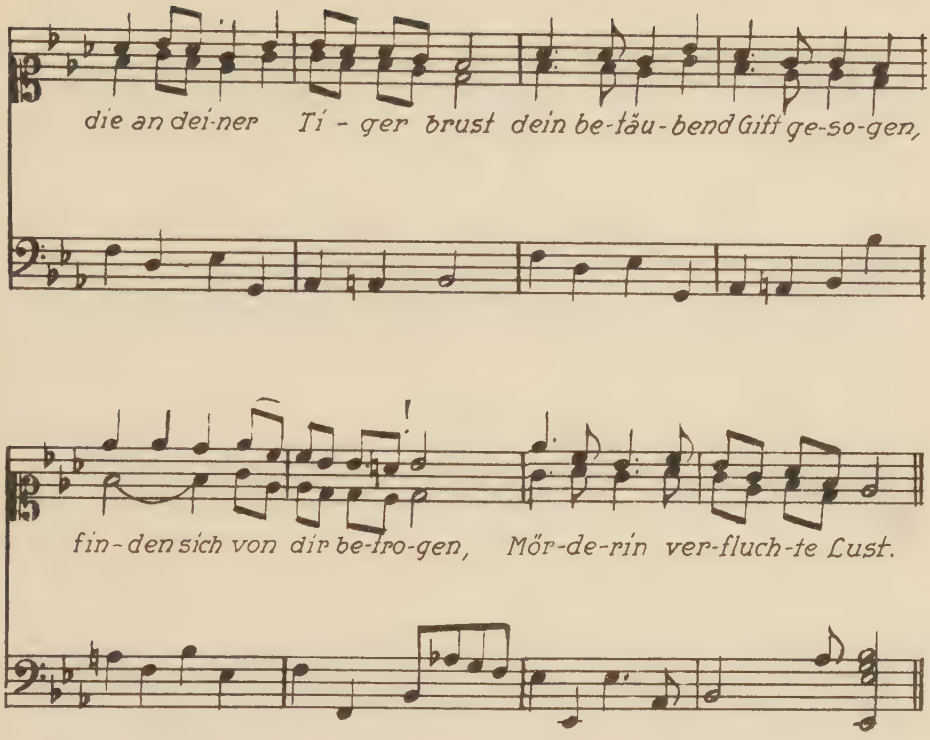


Das Lied „Nu bitten wir den hl. Geist" hat Leben und Geist durchaus vom Choral mit seiner elastischen, leichtbeschwingten Rhythmik, die sich hier ableitet von der gregorianischen Hymnen-Deklamation. Auch bei dem zweiten späteren Liede „Tu auf, tu auf" ist Text und Weise trotz der Taktfessel nicht nur ein Herz und eine Seele, sondern die Melodie zeigt in ihrer Deklamatorik, daß ihre Struktur aus dem Texte gewachsen ist.

Wie heterogen nehmen sich dagegen Text und Melodie aus in folgendem Liede aus „Neue Melodien..." von Hemmis 1781:

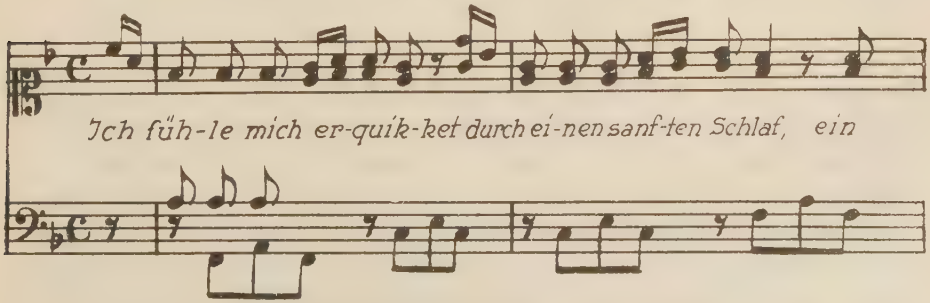
Feurig. III.



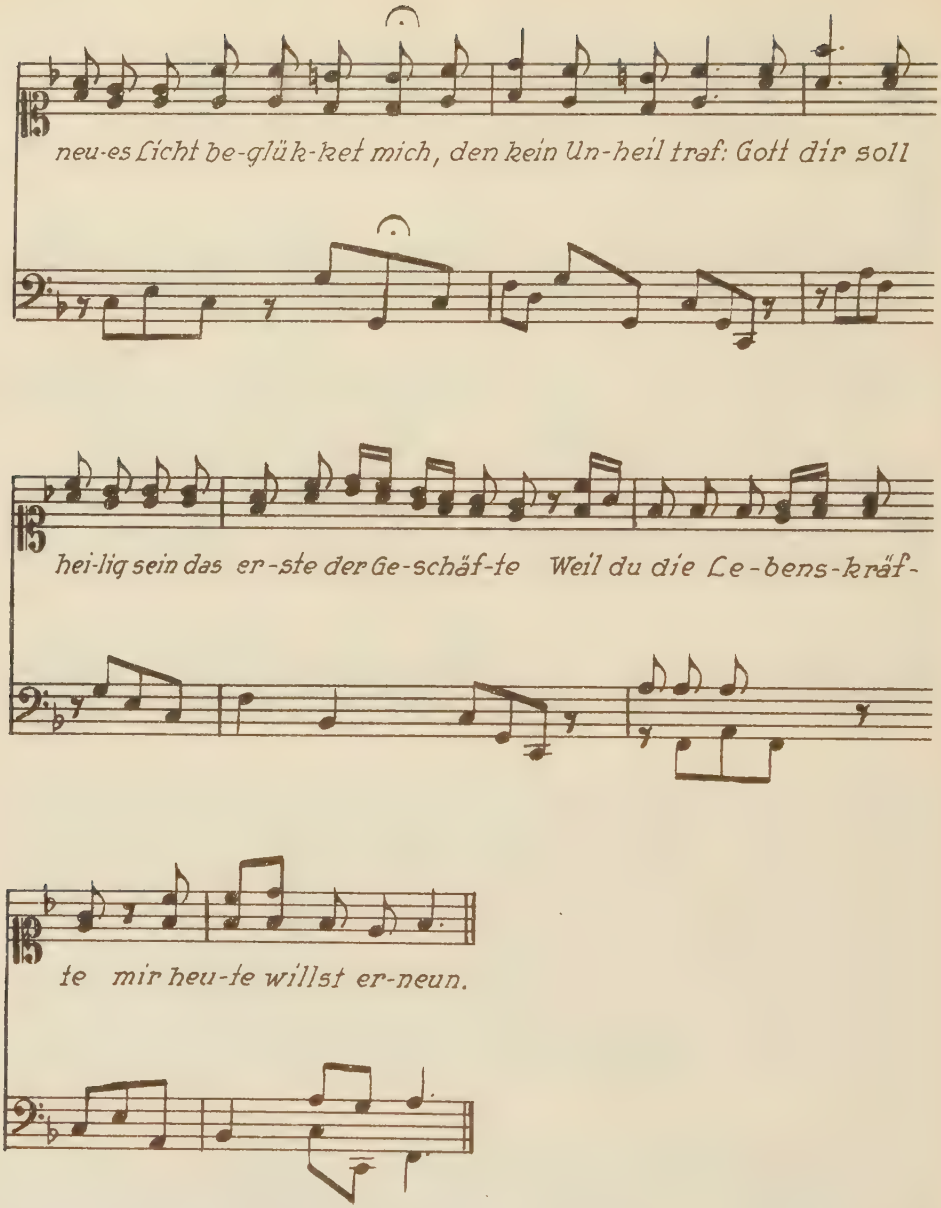


Wenn bei dem folgenden Liede auch die krasse Divergenz zwischen Text und Weise nicht so stark hervortritt, so ist doch aus dem ganzen Aufbau (Sequenzen!) sofort ersichtlich, dass das Musikalisch-Formale vollständig im Vordergrunde steht. Es könnte dieses irgend ein beliebiges Allegretto aus der Übergangszeit vom Generalbaßstil zum klassischen sein, dessen Melodiegang zu sehr vielen Texten paßt, vielmehr nicht paßt. Die allgemeine Charakterisierung Thibaut's „Menuettmäßig und gemein behaglich" [1] für viele Weisen aus jener Zeit, paßt in diesem Falle besonders trefflich.

Aus „Neue Melodien..." von Hemmis, 1871. Nr. XXVII.



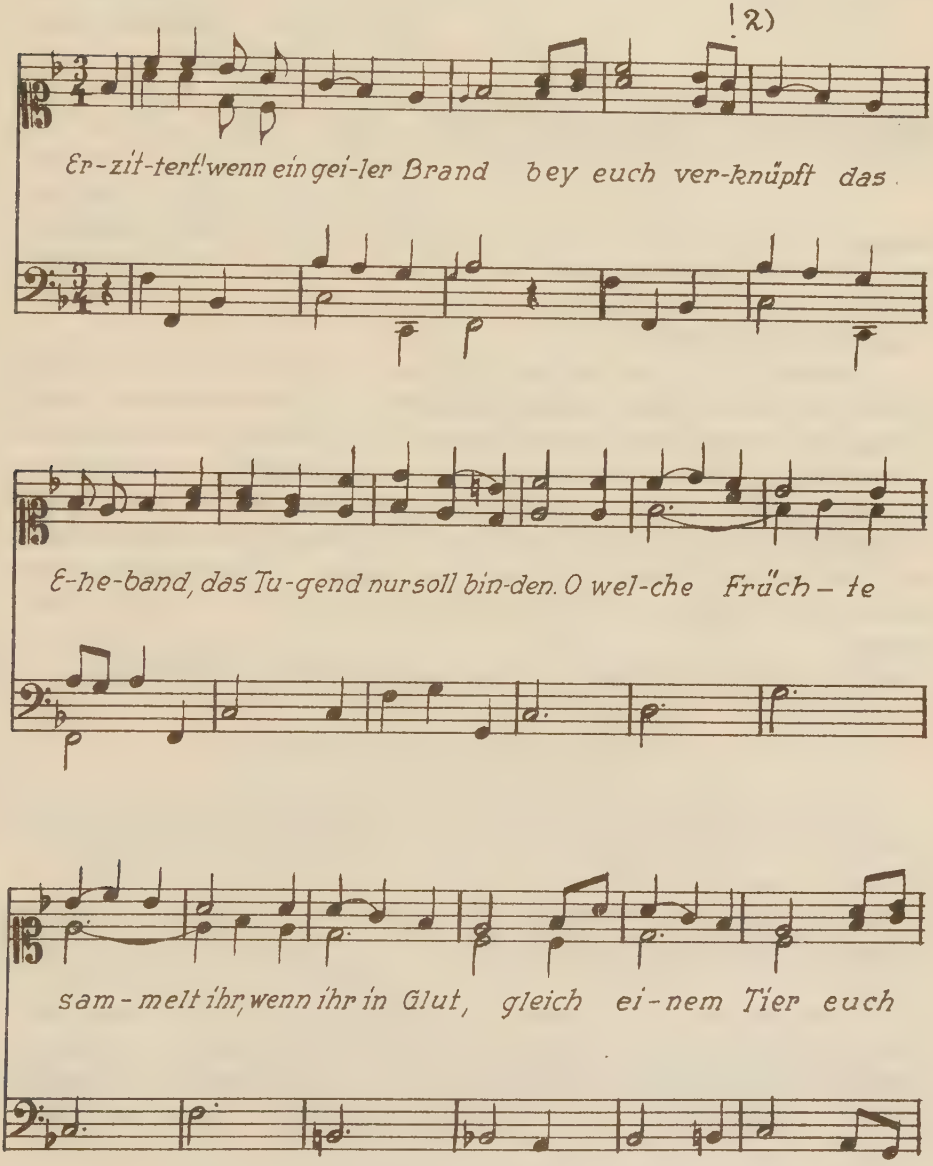
1) Vgl. Kiesslich, Deutsche geistliche Gesänge 1928, S. 18.



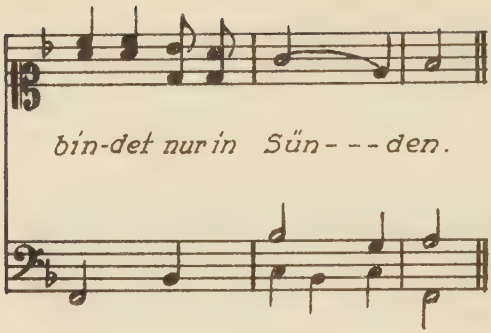
Das Pressen des Textes in die musikalische Form, besser gesagt, Schablone, führt zu einer so stark hervortretenden Inkongruenz zwischen Text und Weise, daß sie sogar in der Gliederung sich auswirkt. Auch die den Liedern vorangesetzten Vortragszeichen, wie Zärtlich, Heftig, Munter, Angenehm, Lieblich, Sanft und Zärtlich, Traurig, Zärtlich und Vergnügt, die an sich schon sehr zu denken geben, können die Stimmungseinheit zwischen Text und Me-

lodie nicht herbeiführen. Selbst bei historischer Einstellung bleibt es rätselhaft, wie in folgendem Falle Melodie, Text und Vortragsbezeichnung in Einklang gebracht werden sollen.[1)]

Traurig und zornig. Nr. XXVII.



1) Vgl. die längeren Ausführungen P. Griesbacher's in Choral und Kirchenlied, S. 145.
2) Ist wohl ein Druckfehler e d statt d c im alt.



Auch von der M. Haydn'schen Messe „Hier liegt vor deiner Majestät" läßt sich nicht behaupten, daß sie „wortgezeugt" wäre oder daß sie der liturgischen Stimmung entspräche. Griesbachers Ansicht mag den rechten Ausdruck gefunden haben, wenn er schreibt, daß diese Melodie „den Büsser in der selbstbewußten Grandezza des stolzen Pharisäers auftreten läßt, statt in der zerknirschten Bescheidenheit des armen Zöllners."[1] Man fühlt auch hier: die musikalische Form vergewaltigt beinahe den seelischen Stimmungsgehalt.

Lieder dieser Art gehören nicht einer Blütezeit des Kirchenliedes an, sondern einer Verfallsperiode. Wie die taktmäßige Gliederung für das Kirchenlied wohl eine Regulierung aber keine Verlebendigung brachte, so bedeuten die rhythmischen Verzierungen keine Bereicherung, sie verschwinden größtenteils wieder von der Bildfläche, da eine halbwegs passable Ausführung im Massengesang auf die größten Schwierigkeiten stoßen mußte. Im weiteren Verlaufe der Entwicklung führte diese Verzierungsmanier vielmehr zu weiteren

(Vgl. die weiteren Angaben S.144 resp. 142 dieser Abhandlung.)

§ 2. Rhythmischen Vereinfachungen.

Schon die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts räumt mit dem „Flitter und Tand" des 18. Jahrhunderts gründlich auf; sie erblickte - nach dem Gesetze der Reaktion - das Heil in einer kahlen, nüchternen Einförmigkeit des Rhythmus, wie er vorher überhaupt noch nicht zu finden war.[2]

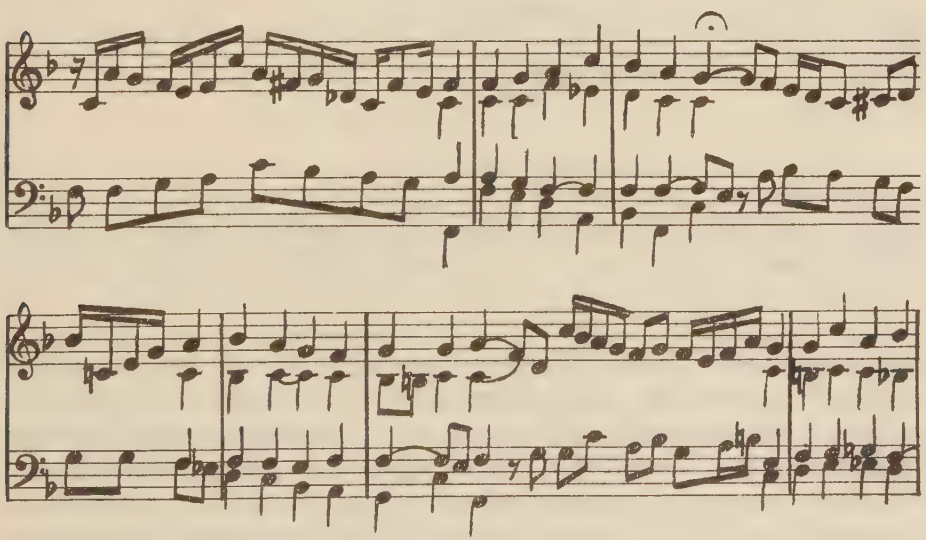
I.

Erwähnenswert in diesem Zusammenhange ist die seltsame Manier - wohl aus der evangelischen Kirche übernommen - , die einzelnen Zeilen eines Liedes durch Orgelzwischenspiele zu verbinden, [3] besser gesagt, zu trennen. Die lebhafte Figurierung des

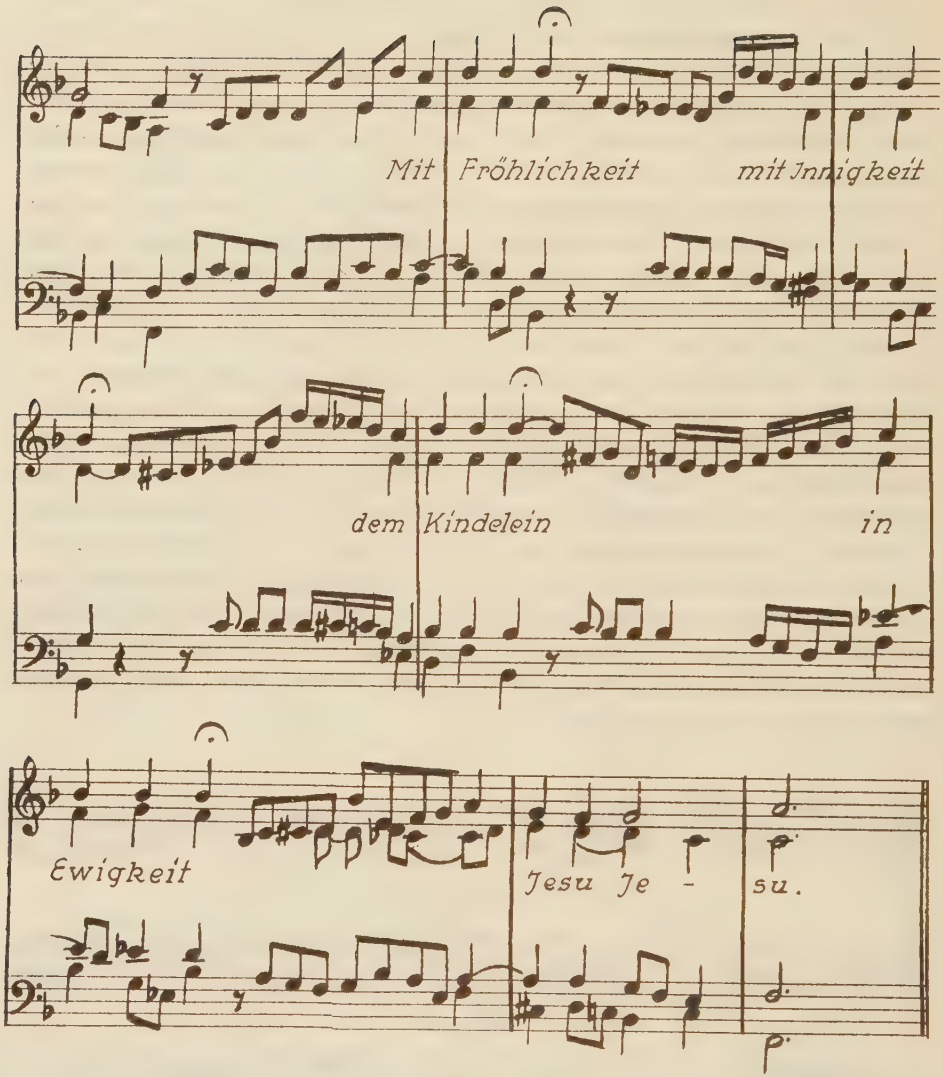
---

1) Vgl. Griesbacher, Choral und Kirchenlied, S. 151.
2) Vgl. die Ausführungen dieser Abhandlung S. 114/15.
3) Solche Zeilenzwischenspiele finden sich schon im 17. Jahrh., hängen aber wohl zusammen mit dem Aufgeben der alten Rhythmik zugunsten einer taktgeformten, dem strengen Periodenbau zustrebender Auffassung, weshalb die Erwähnung an dieser Stelle sich rechtfertigt.

18. Jahrhunderts findet sozusagen ihr Spiegelbild im Orgelpart, natürlich in Anpassung an den Charakter dieses Instrumentes. Die Singweise selbst weist eine bleierne Schwerfälligkeit auf. So enthält z.B. Homeyer's „Vollständiges Katholisches Choralbuch" [1] über fünfhundert Choräle in dieser Aufmachung. Sämtliche Melodien präsentieren sich in Viertel- und Halben-Notenwerten, durchweg herrscht der 4/4-Takt; sogar die Durchgangsnoten, sonst ein beliebter Rest von Verzierungsmanie, sind fast ganz vermieden; in den 500 Liedern findet sich keine einzige punktierte Note! Aus diesen kurzen Angaben dürfte sich die starke rhythmische Vereinfachung ohne weiteres ergeben. Je mehr die musikalische Qualifikation, insbesondere das satztechnische Können eines Homeyer z.B. außer allem Zweifel steht, um so mehr wird man geneigt sein, nicht etwa musikalisches Unvermögen oder Unverständnis für diese Satzweise haftbar zu machen sondern die ausgesprochene Absicht, die weltliche „Afterrhythmik" des 18. Saekulums zu verbannen. Dies erscheint um so gewisser, da die Verfasser, wie z.B. Homeyer in seinem Vorwort ausdrücklich von den „widrigen Schnörkeleien und nichtssagenden Verzierungen" abrücken. [2] Diese Art der Behandlung hat neben weiterer rhythmischer Verarmung der Melodie zur Folge, daß Text und Weise gröblich mißhandelt werden. Vgl. die folgende Weise nach Homeyer (S. 79):

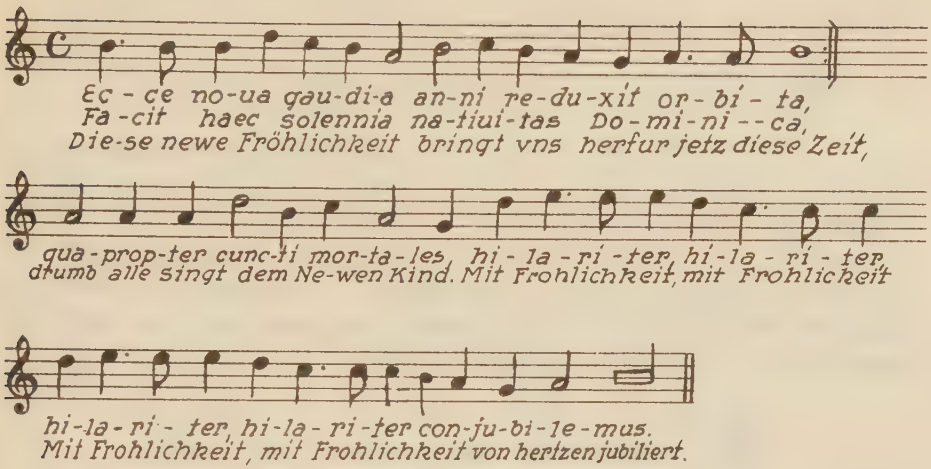


1) Duderstadt 1840.
2) Vgl. Homeyer, S. IV.
3) Dieser Teil wird in ähnlich bearbeiteter Weise wiederholt; die Baßmelodie des Zwischensatzes enthält immer die folgende Melodie-Zeile.



Die musikalische Phrase dieses Kehrreimes, welche ganz abgesehen von Text-Deklamation, zum mindesten ein „stringendo" verlangt, zeigt in ihrer Zerreißung so recht das Sinnwidrige einer solchen Interpretation Die Melodie ist zu einem leblosen, zerschnittenen Tonkörper geworden, der anscheinend durch Induktion rhythmischer Elemente (in den Zwischensätzen) soll belebt werden; ein unmögliches Unterfangen! Eine ganz andere freudige Bewegung des Ausdrucks spricht aus dieser Originalmelodie:

Paderborn 1616.



Die sinnwidrige Auseinanderzerrung des Textes wie der Melodie ist in dem hier gekennzeichneten Ausmaße im Laufe des 19. Jahrhunderts im allgemeinen geschwunden, wenngleich sich auch heute noch namentlich auf dem Lande Überbleibsel dieser Manier häufig finden.[1] Geblieben ist neben der (wohl schon im 18. Jahrhundert inaugurierten) Auseinanderzerrung der Verszeilen die rhythmische Vereinfachung und Verarmung im allgemeinen; sie kann nicht verdeckt werden durch das Plus an Durchgangsnoten, welches die Gesangbücher in ihren späteren Ausgaben bis auf unsere Tage aufweisen.

II.

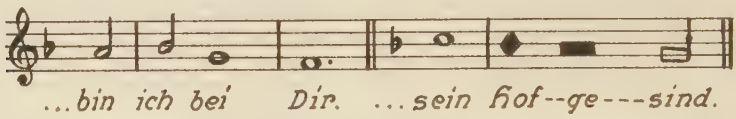
Je mehr die metronomische Einförmigkeit die Herrschaft gewann über die ursprünglichen Rhythmen, mußte alles verschwinden, was sich dem Pendelschlage des Taktwesens nur schwer fügte.[2] Es dauerte allerdings bis ungefähr 1750, bis die Taktstriche allgemein wurden. Es ist daher eine logische Folge dieser Einstellung, daß Synkopen oder synkopische Gebilde verschwanden. Ihrem Wesen nach binden sie eine sogenannte schwere Taktzeit an eine leichte und zwar über derselben Silbe, mit anderen Worten, es handelt sich um eine Verschiebung des gewöhnlichen Taktakzentes. Dieses wird als eine „Unebenheit" empfunden, die infolgedessen abgetragen wird.

Zu dieser Frage schreibt Böhme:[3] „Als rhythmische Eigentüm-

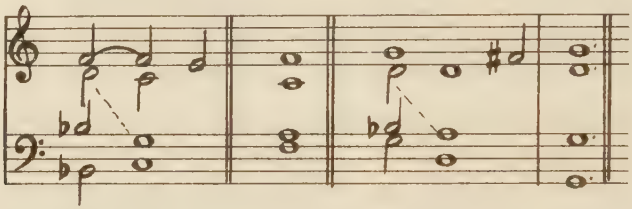
---

1) Homeyer wurde 1870 erneut in derselben Form herausgegeben.
2) Vgl. Böhme, Altd. Ldb., S. XIV.
3) " " , " " , S. XIV.

lichkeit.....finden wir häufig Kadenzen, mit sprachwidriger Betonung durch Verwechseln der langen Note mit der kurzen." Z.B.



Manche sehen hierin eine Art Portamento. Böhme schreibt weiter: „Diese oft wiederkehrende falsche Betonung, eine Sonderbarkeit der alten Melodik, mag im einstimmigen Volksgesange schwerlich ausgeübt worden sein." Böhme führt sie zurück auf die den Tonsetzern beliebten Quartligaturen: z.B.



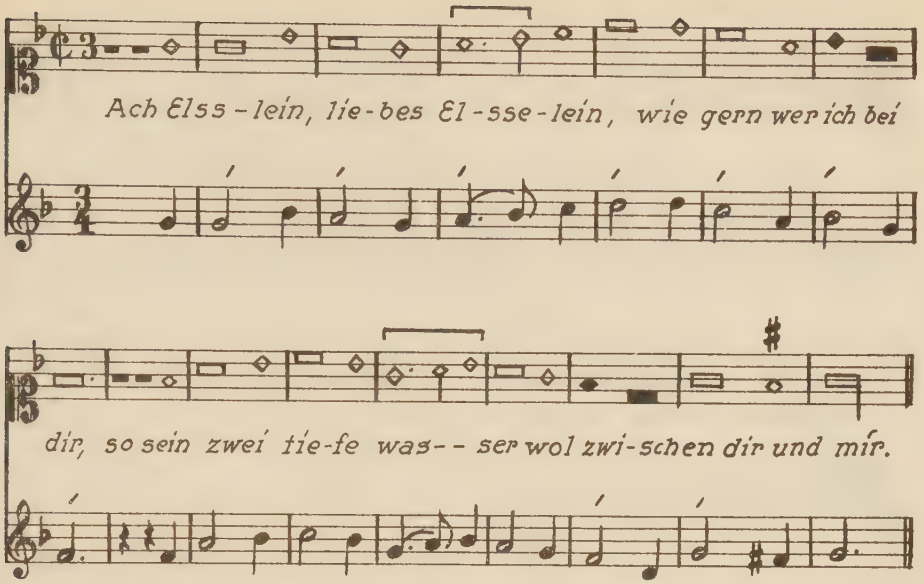
Er schließt dann aber aus dem öfteren Vorkommen dieser Akzentverschiebungen, daß man dafür im Mittelalter eine besondere Vorliebe hatte. Man legte nicht besonderes Gewicht darauf, daß musikalischer Akzent und Sprachakzent immer zusammenfielen, was übrigens bei Mozart und C. M. Weber auch vorkäme.

Z.B.

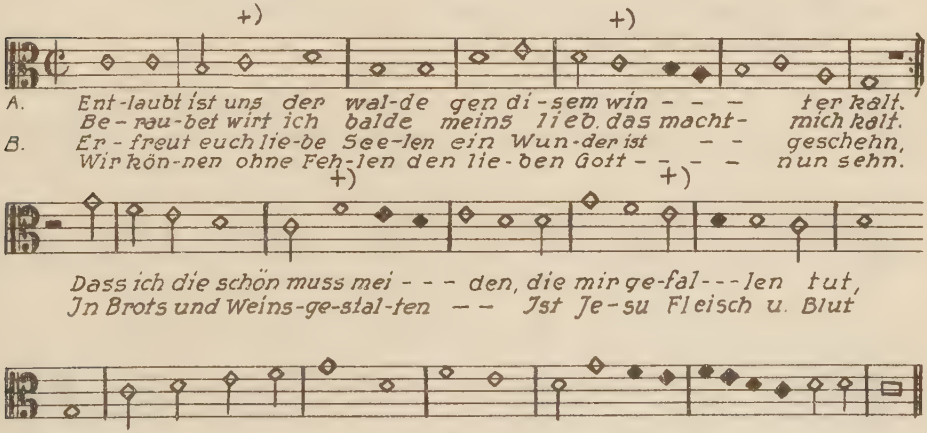
Durch die Wäl-der, durch die Au-en.

Ob die Folgerung Böhmes berechtigt ist: „Bei der Übertragung einstimmiger Volksmelodien in moderne Noten, hat man das Recht, dergleichen hinkende, naturwidrige Cadenzen zurechtzurücken" sei dahingestellt. In jedem Falle kommt es doch wohl auch auf die Melodieführung an. So wird man gegen die orchestral gehaltene Melodie „Durch die Wälder, durch die Auen" nichts einzuwenden haben, da der Sprachakzent bei Wäl- und Au- durch das stark betonte erste Viertel im 4/4-Takte genügend zur Geltung gebracht wird. Wenn ein Komponist auch naturgemäß dem Sprachakzent Rechnung trägt und tragen muß, so darf daraus doch keine Zwangsjacke werden.

Außerdem ist solchen synkopischen Gebilden ein apartes Schönheitsmoment eigen. Wollte man z.B. die von Böhme selbst angeführte Weise „zurecht rücken", so würde man der korrigierten Fassung wohl kaum mehr Geschmack abgewinnen,als dem Original. Vergleiche: folgende Seite.

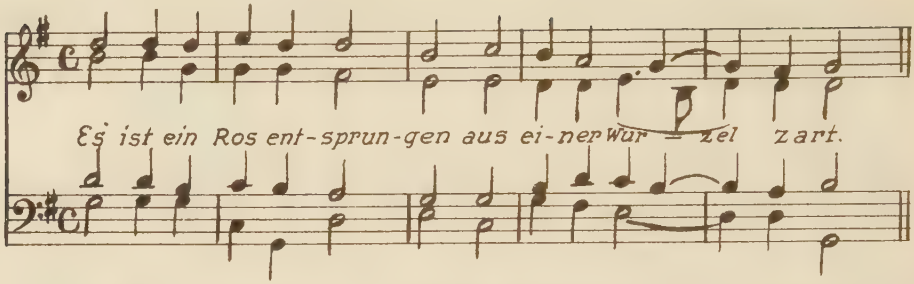


Übrigens ist der Vortrag selbst ausschlaggebend. Man könnte z.B. in den Akzentverschiebungen der folgenden Weise sogar einen besonderen Reiz erblicken.
jon.

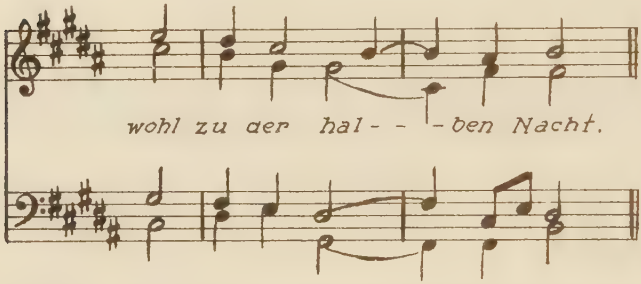


So sind auch die Synkopen, welche in dem Liede „Es ist ein Ros entsprungen" die Kadenz in der Mitte und am Schluß einleiten, nicht etwa eine rhythmische Verlegenheit, sondern im Gegenteil Ausdruck intensiverer Empfindung. Vgl. die folgenden Beispiele:

Satz von M. Praetorius 1609. [1]

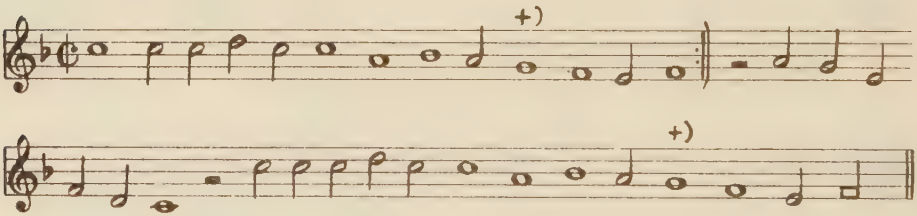


F. Volbach kennzeichnet in seiner Bearbeitung des Tonsatzes von Praetorius die ausdrucksvolle Empfindung sehr richtig mit der Vortragsbezeichnung „Ruhig und feierlich" [2]

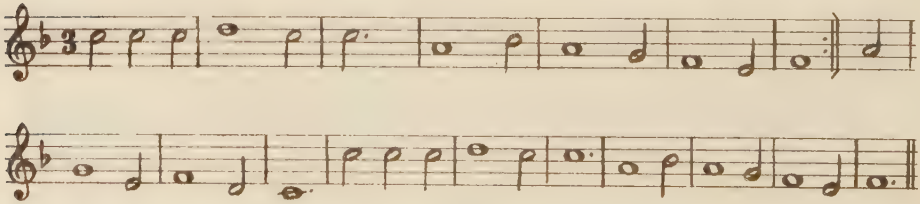


Die drei folgenden Versionen dieses beliebten Kirchenliedes können den rhythmischen Entwicklungsgang veranschaulichen:

Cöln (Quentel) 1599.

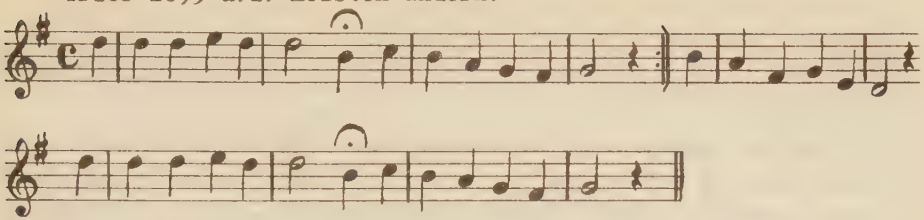


Dreves 1885 u.v.a.

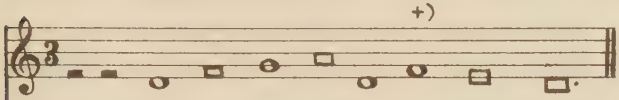


1) Vgl. Kaiserlbd. f. gem. Chor Bd. I, S. 190.
2) " " f. Männerchor, Bd. I, Nr. 1.

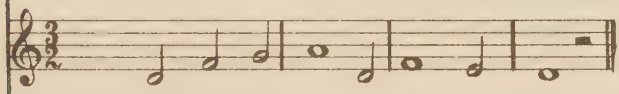
Trier 1893 u.d. meisten andern.



Oder: "O Heiland reiss die Himmel auf". Rheinfels. Gsgb. 1666.

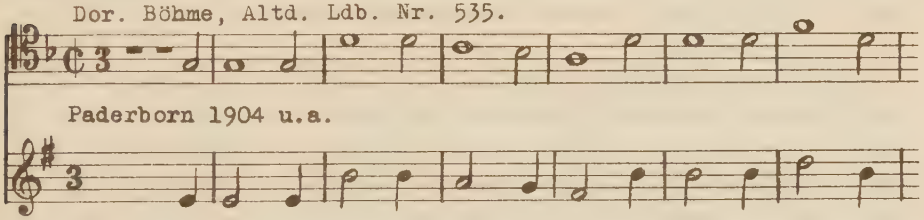


Ermland 1908 u.a.

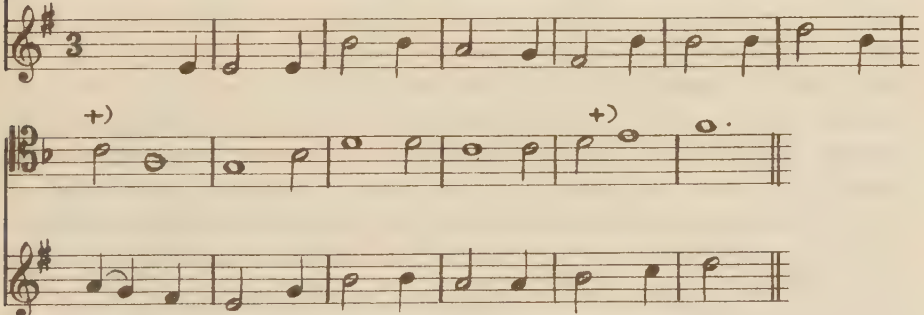


Hildesheim 1908 u.a.

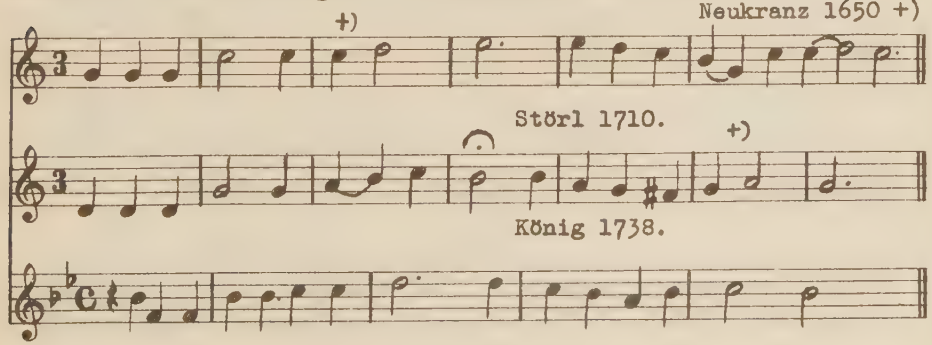
Oder: „Drei Könige führt Gottes Hand".
Dor. Böhme, Altd. Ldb. Nr. 535.



Paderborn 1904 u.a.



Oder: "Es blüht den Engeln wohlbekannt" (Zahn 4622)

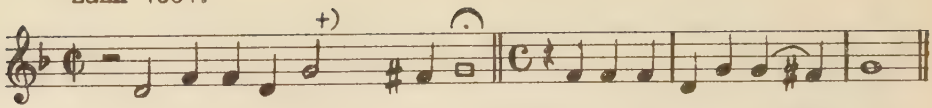


Neukranz 1650 +)

Störl 1710.

König 1738.

Zahn 4604.

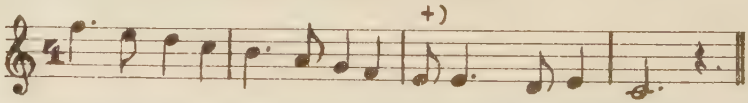


Von den Synkopen speziell sagt Böhme weiter (S. LXVI), „sie stellen sich da von selbst ein,wo eine im Takt wechselnde Melodie in ein gleichbleibendes Taktmaß eingezwängt wird..... Nicht unwahrscheinlich ists, daß viele Volksweisen ihre Synkopen erst bekamen,als sie aus dem dreizeitigen Takte (den sie vor Alters vorwiegend, vielleicht ausschließlich hatten) in gerades Taktmaß durch die Niederländer im 14. und 15. Jahrhundert übertragen wurden." Diese Feststellungen Böhmes treffen natürlich auch für das geistliche Lied des Mittelalters zu.

Es läßt sich aber nicht verkennen, daß die Ausführung der Synkopen in der Praxis nicht immer leicht ist und je mehr das Volk in der taktischen Musik „dressiert" wurde (Böhme), um so mehr verschwanden solche Unebenheiten aus den Gesängen, d.h. sie wurden ausgemerzt oder geglättet; die schriftliche Fixierung solcher Lieder in unseren heutigen Ausgaben für den Volks-Kirchengesang beweist diesen Werdegang deutlich genug.

Anmerkung.

Ob der gegenwärtig grassierende „Jazz" mit seinen wilden, synkopischen Rhythmen wenigstens das eine Gute zeitigen wird, wie manche annehmen wollen, daß die schwerfällige,stagnierende Rhythmik des Volksliedes davon nachhaltig beeinflußt wird, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls wird es erst dann möglich sein, wenn die deutsche Musik diesen Fremdkörper assimiliert, unlautere Elemente ausgeschieden und das krause Gewirre stilisiert hat. Gegenwärtig bleibt noch unvorstellbar, daß von einer deutschen Volksmenge z. B. eine Akzentverschiebung rhythmisch einwandfrei sollte wiedergegeben werden, wie es der Schluß der ungarischen Nationalhymne erfordert.Den Ungarn selbst fällt die Ausführung dieser „Synkope" erwiesenermaßen leicht; allerdings steht diese Rhythmisierung in ursächlichem Zusammenhang mit der Akzentuierung des ungarischen Idioms. Zitiert nach eigenem Hören in Wien:



Vergleiche auch die Beispiele auf der folgenden Seite.

III.

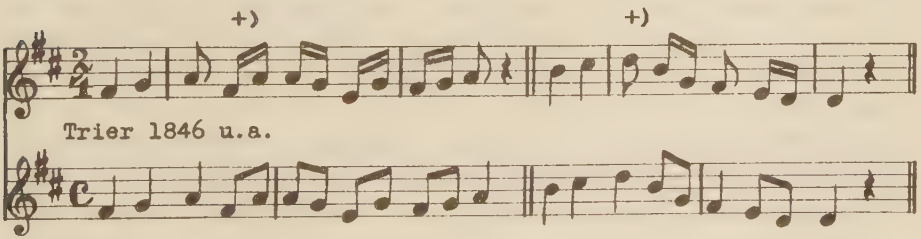
Auch sonstige rhythmische „Unebenheiten" , die dem Pendelschlage des Taktes sich nicht recht einfügen wollen, werden in

entsprechender Weise abgeändert. Hier ist kurz auf die Tatsache hinzuweisen, welche die heute im Gebrauch stehenden Gesangbücher erhärten, daß die punktierten Noten im Vergleich zu den originalen des 17. Jahrhunderts nur noch spärlich zu finden sind. Die oben erwähnte Ausgabe Homeyers ist nicht einzig, sondern typisch. Selbst diese kleine, rhythmische Belebung, die punktierte Note, fällt der bleiernen, ausgeglichenen Form zum Opfer.
Es läßt sich nicht leugnen und muß in diesem Zusammenhange erwähnt werden, daß die Gesang-Methode des „Ziffernsingens" fraglos einen weiteren Beitrag liefert zur Verflachung der Rhythmik. Die unentwegten Vorkämpfer dieses Systems weisen hin auf die Treffsicherheit ihrer Kandidaten innerhalb der Tonalität. So unbestreitbar diese Erfolge sind (wie eigene Erfahrung lehrt), springt die Unzulänglichkeit dieser Methode bezüglich der Rhythmik jedem Kenner sofort in die Augen. Was durch die „Ziffern" visuell dargestellt wird, ist lediglich die Tonhöhe, kaum aber die feine Verästelung und Verzweigung der rhythmischen Verhältnisse der Melodie. Daß diese Methode, die in eine Anzahl von Kirchen- und Schul-Gesangbüchern übergegangen ist, der nivellierten, isometrischen Liedwiedergabe bedeutend Vorschub leistete, ist unverkennbar.

IV.

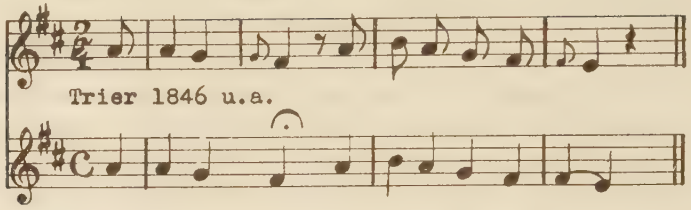
Auch andere „Unebenheiten", seien sie rhythmischer, oder wie die folgenden mehr taktischer Art, werden eliminiert. Ihnen weiter nachzugehen dürfte sich erübrigen, da sie in ihrer Mannigfaltigkeit nur weitere Belege sind für das gemeinsame Gesetz rhythmischer Vereinfachung. Z.B. „Deinem Heiland, deinem Lehrer".

Salzburg 1781.



Also eine Verlängerung der Notenwerte bei +) offenbar aus Gründen des taktischen Gleichgewichtes, wie es sich auch im folgenden Beispiele zeigt:

„Wir beten an". Landshut 1777.



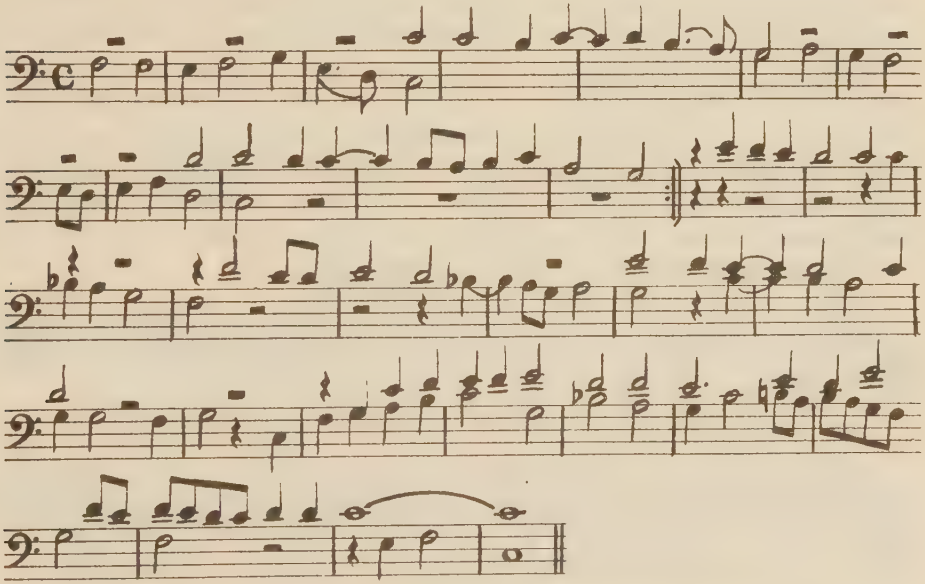
Die nicht einheitliche Durchführung dieser Ausgleichung schafft wiederum eine große Anzahl von Versionen.

V.

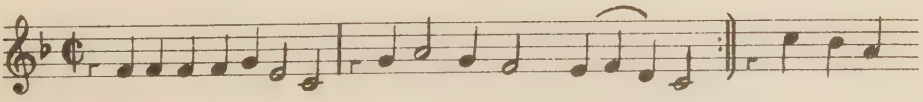
Es ist im Anschluß hieran schließlich jener Kirchenlieder zu gedenken, die ursprünglich einem mehrstimmigen Verbande angehörten. Die geistlichen und weltlichen Lieder,Madrigale und Motetten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts sind von einer mehr polyphonen, kontrapunktischen Struktur, allerdings später durchsetzt mit harmonischen Gebilden, und das bringt Stileigentümlichkeiten mit sich,die dem kirchlichen Volksgesange weniger anstehen. Die Melodie, nach Art des alten Cantus firmus, erscheint oft in langen Notenwerten, ist durch Imitationen, Vorhalte, Ligaturen, synkopische Gebilde mit den übrigen Stimmen zu einem einheitlichen Gewebe verbunden, zudem ist die Rhythmik eine sehr reiche, die sich dem strengen Taktschema nur widerwillig fügt, oft einen Wechsel zwischen dreiteiligem und geradem Takte liebt. Der künstlerische Wert, der gerade in dieser freien, rhythmischen Formgebung liegt, steht wohl außerhalb jeder Diskussion.Daß aber ein solcher Kunstgesang nicht in den Volksgesang übergehen konnte, ohne eine Metamorphose durchzumachen, erscheint ebenso selbstverständlich. Wenn solche Weisen beim Volke beliebt waren, sang das Volk sie sich selber zurecht oder sie wurden für den Gemeindegesang eingerichtet. Im Grunde lief das Verfahren hinaus auf eine rhythmische Vereinfachung, Erleichterung, oft genug war es Verflachung, Vernüchterung, Verballhornisierung. Es ist allerdings zuzugeben, daß die rhythmischen Schwierigkeiten in manchen Fällen enorm waren und nur durch deren Beseitigung, die sogenannte „ausgeglichene" Form, das Juwel einer Kernmelodie für das Volk gerettet wurde. Im Grunde wiederholt sich derselbe Prozeß hier, wie bei den einstimmigen Volksweisen: fortschreitende rhythmische Vereinfachung bis zur Isometrie. Die Melodie wird in Takte gezwängt,möglichst gleiche Notenwerte sollen den Gemeindegesang erleichtern helfen, Synkopen werden eliminiert, Schlußverlängerungen beschnitten, Takt-

wechsel innerhalb des Liedes fast ganz ausgeschaltet, usw. Daß die melodische Linie an sich dadurch verändert werden muß, ist eine notwendige sekundäre Begleiterscheinung, eine Folge der rhythmischen, primären Umwandlung. Das Preisgeben der alten Kirchentonarten und eine harmonische Auffassung der ursprünglichen polyphonen Melodie spielt mit hinein.

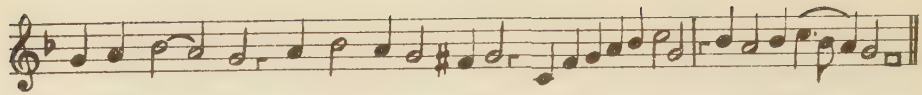
Das Wesentliche in der Wandlung bleibt aber das Rhythmische, wie die hier folgenden Beispiele erläutern werden.
Ein aus dem mehrstimmigen Verbande genommenes (ursprünglich weltliches) Lied [1] ist der Choral „Erfreut euch, liebe Seelen", welches in vielen offiziellen Gesangbüchern noch heute sich findet. Die alte Volksweise „Entlaubet ist der Wald" erscheint wohl zuerst 1532 in der hypolydischen Tonart. Senfl verarbeitet es 1544 zu einem vierstimmigen, kunstvollen Satze,der in den Unterstimmen folgenden Kanon in der Quinte enthält:



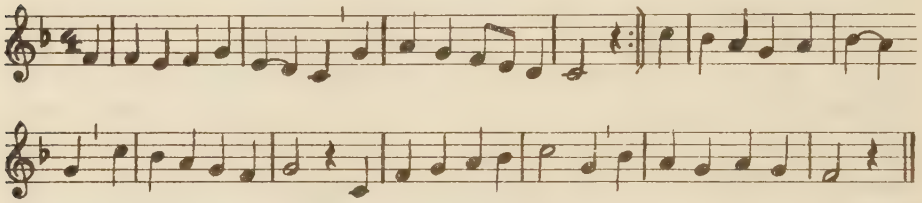
Horn übernimmt schon 1544 diese Weise als Kirchenlied.[2] Die Weise taucht dann 1666 im „Rheinfelsischen Gesangbuche" auf folgendermaßen:



1) Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919, Heft 4, S. 250.
2) Vgl. ebendort.

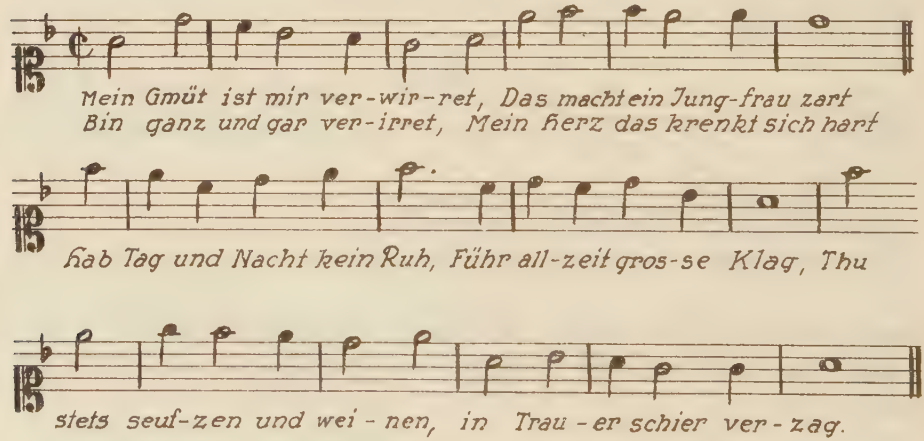


Dies ist die Grundlage geworden für die heutigen Fassungen, welche in gänzlich isometrischer, rhythmisch verarmter Form lauten: „Erfreut euch, liebe Seelen". Trier 1846 u.v.a.



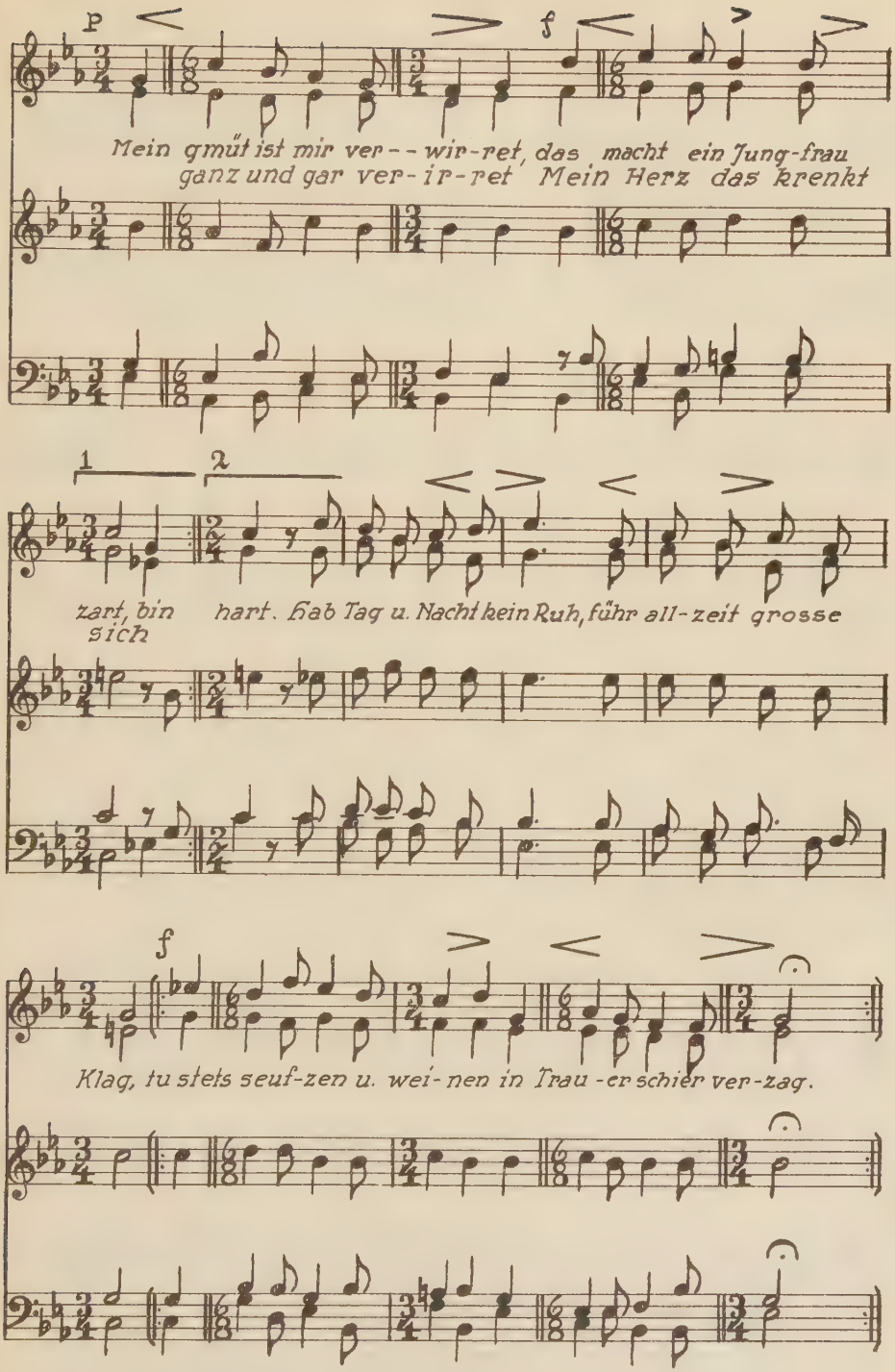
Vgl. andre Fassungen bei Zahn, Nr. 5354.

Der katholischen wie evangelischen Kirche gemeinsam ist eine Melodie, die auf das weltliche Lied zurückgeht „Mein Gemüt ist mir verwirret". Die katholische Kirche singt darauf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden", die evangelische Kirche „Herzlich tut mich verlangen", „Ach Herr, mir armen Sünder" und „Befiehl du deine Wege". Diese Melodie, die wir als kirchlich und zwar als nur religiös-kirchlich empfinden, ist ein treffendes Beispiel dafür, wie im Mittelalter das Volk auch seine weltlichen Weisen „in den Tönen der Kirche" sang. Vgl. Böhme, Altd. Ldb.

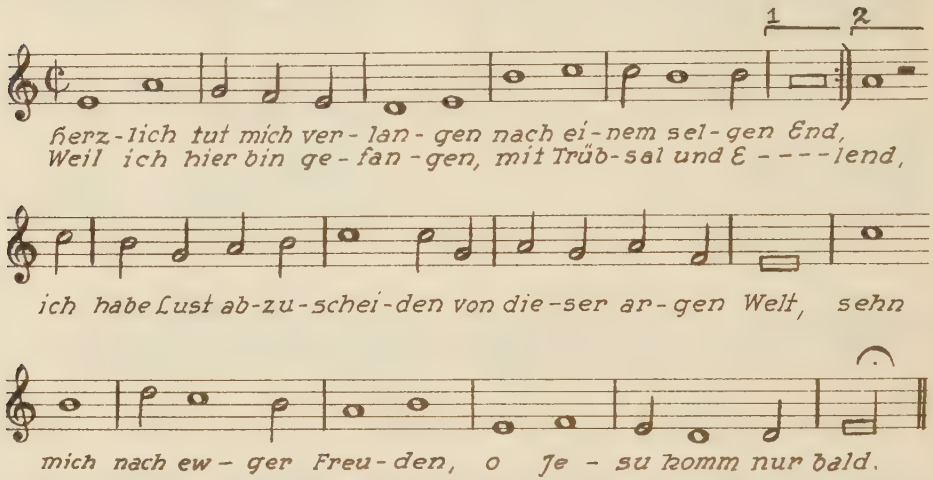


Wie wechselreich die rhythmische Struktur ist, möge die Übertragung in unsere moderne Schreibweise zeigen.[1)]

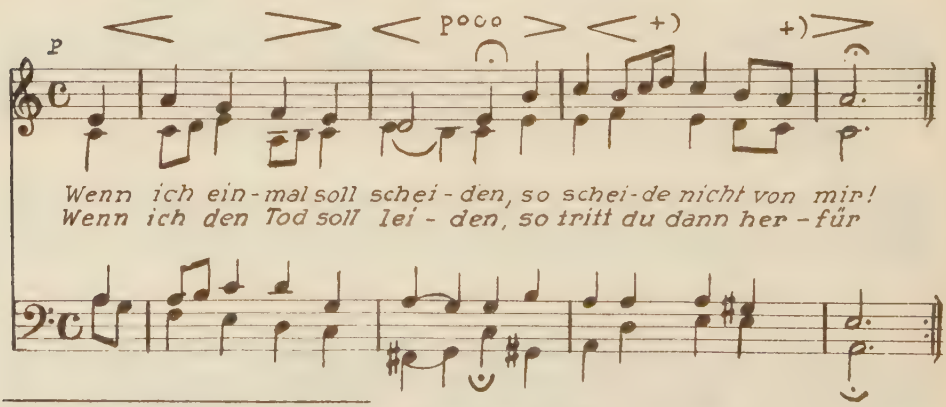
1) Vgl. Kaiserliederbuch f.gem. Chor, Bd. I, Nr. 342.


p
f
Mein gmüt ist mir ver - - wir-ret, das macht ein Jung-frau
ganz und gar ver-ir-ret Mein Herz das krenkt
1
2
zart, bin hart. Hab Tag u. Nacht kein Ruh, führ all-zeit grosse
sich
f
Klag, tu stets seuf-zen u. wei-nen in Trau-er schier ver-zag.

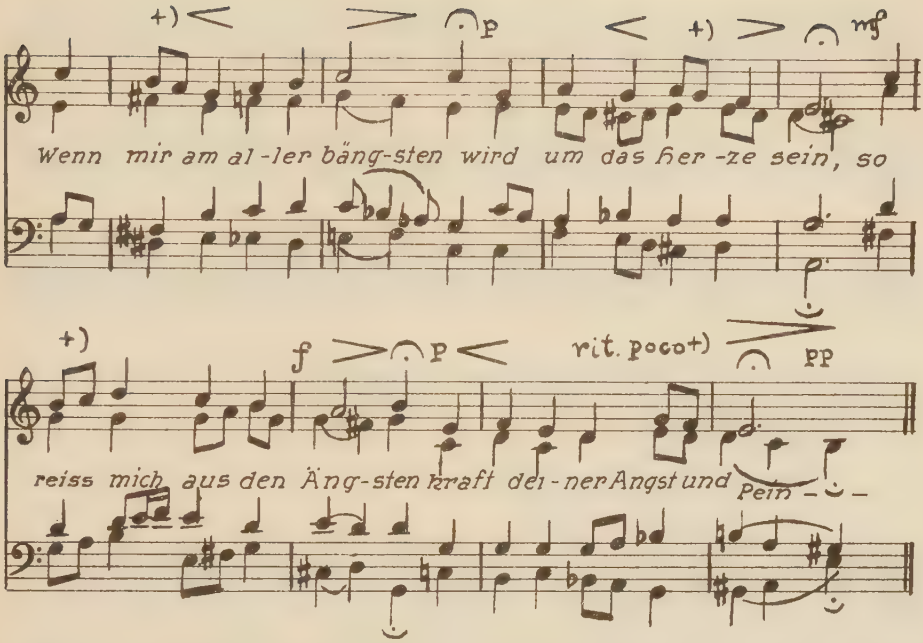
Diese weltliche Komposition[1] H.L. Hasler's 1601 findet sich 1627 in Schein's Gesangbuch als folgender Choral:



J.S. Bach hat in seiner Matthäus-Passion 1729 diese Weise verschiedentlich verwandt. Wie das folgende Beispiel zeigt, ist die frühere, wechselvolle Rhythmik zugunsten einer ausgeglichenen, isometrischen Form [2] verlassen worden. Diese Vereinfachung birgt fraglos die Gefahr in sich, eintönig zu wirken. Bach begegnet ihr in seinem mehrstimmigen Satze durch eine sonore, selbständige Führung des Basses, lebhafte Bewegung der Mittelstimmen – die Durchgangsnoten greifen auch auf die Gestaltung der Melodie selbst über – , +) vor allem durch die kühne, harmonische Übermalung der Melodie, die in meisterhafter Weise dem Stimmungs- und Wort-Gehalte nachspürt und ihn musikalisch interpretiert.
Vgl. folgende Bach'sche Satzweise a.d. Matthäus- Passion:



1) Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919, Heft 4, S. 238.
2) Schering sieht in den „widerborstigen Rhythmen" bei Hasler (s. o.) „das verirrte und verwirrte Gemüt des Liebhabers" und redet einer isometrischen Fassung für den Kirchengebrauch das Wort; wohl mit Recht.



Bach verwendet am Schlusse die phrygische Kadenz, welche nach Böhme (Altd. Liederbuch, 1877, S. 305) zuerst der preußische Tonmeister Johann Stobäus angewandt haben soll. Indessen kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß die Melodie im Grunde phrygisch empfunden ist - auch vom Komponisten, wenngleich er in seinem fünfstimmigen Satze den Dur-Schluß hat. In rhythmischer Beziehung hat die nachfolgende Zeit der ausgeglichenen, vereinfachten Form aus naheliegenden Gründen den Vorzug gegeben; alle heutigen Fassungen weisen diese Isometrie auf. (Vgl. unten). [1]

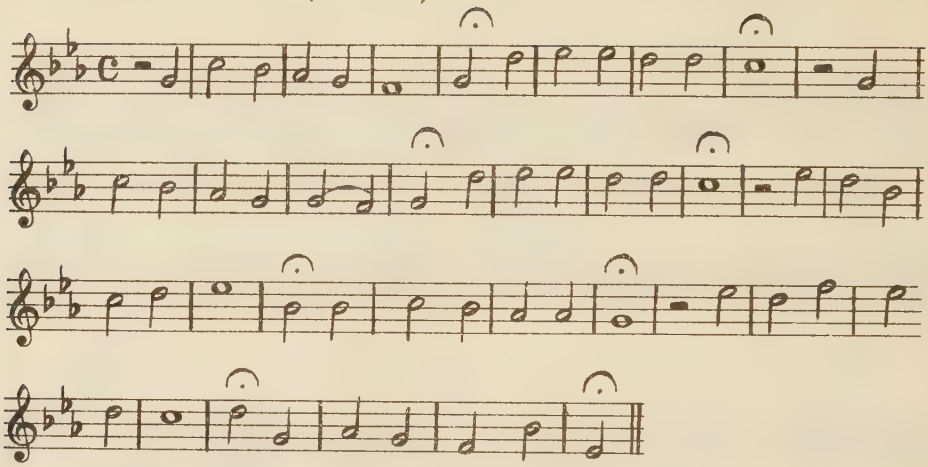
In tonartlicher Beziehung hat sich die phrygische Auffassung, wie aus den Orgelbegleitungen der katholischen Singweise hervorgeht, durchgesetzt. Indessen beweisen die unten angeführten Varianten (Nr. 1 und 2) besonders in ihren Schlüssen eine Durauffassung, die stark betont erscheint.

Aus dieser schwankenden Stellungnahme der Tonart erklären sich wohl auch die verschiedenen Schlüsse, die sich gegenwärtig noch vorfinden. (Vgl. unten.)

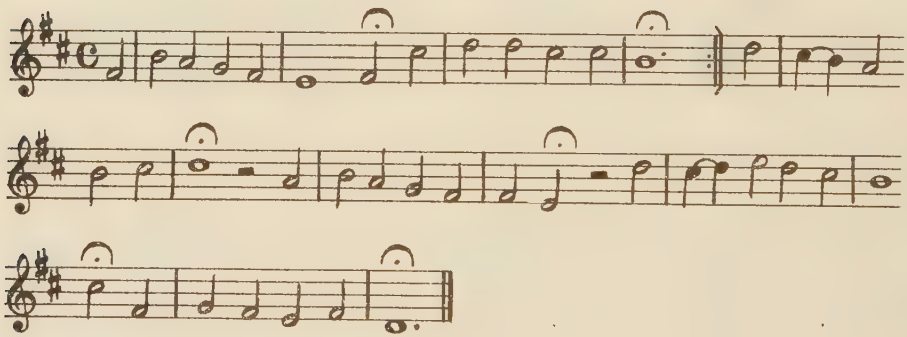
---

1) Vgl. die Ausführungen zu diesem Liede bei Schering, Die ... Grundgestalt unserer Choralmelodien, S. 19 und 39 (1927).

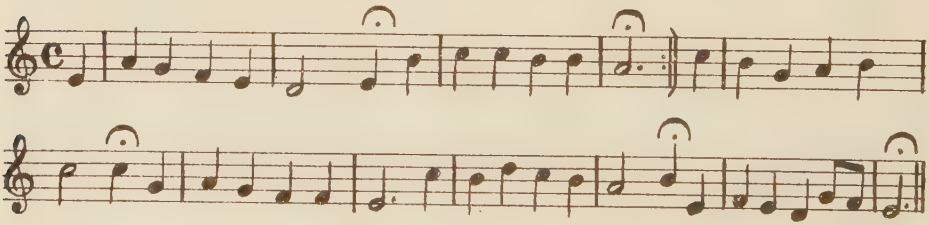
1. Leitmeritz 1844 (Nr. 128).



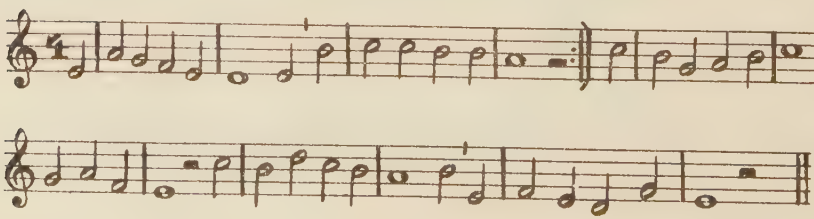
2. Leitmeritz 1844 (Nr. 345).



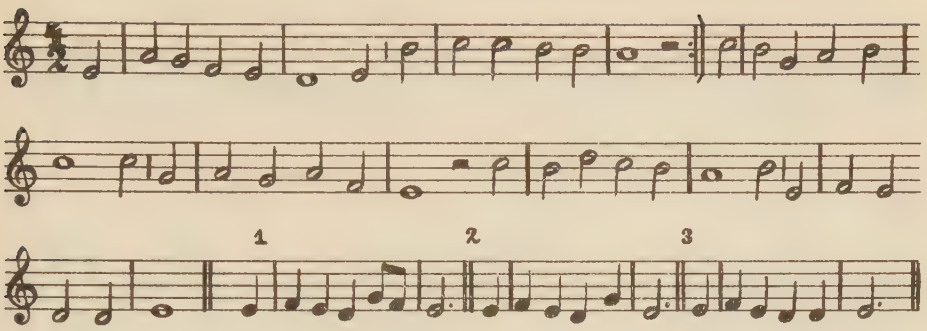
Tilike 1871 (Nr. 332).



Dreves 1885 (Nr. 38).



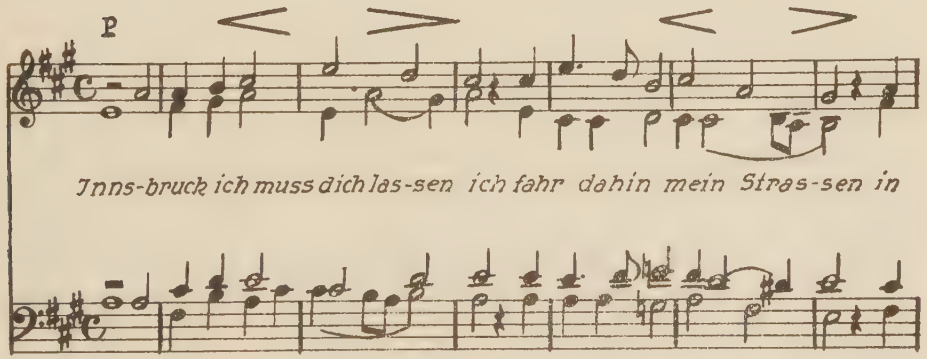
Magnificat, Freiburg 1908.



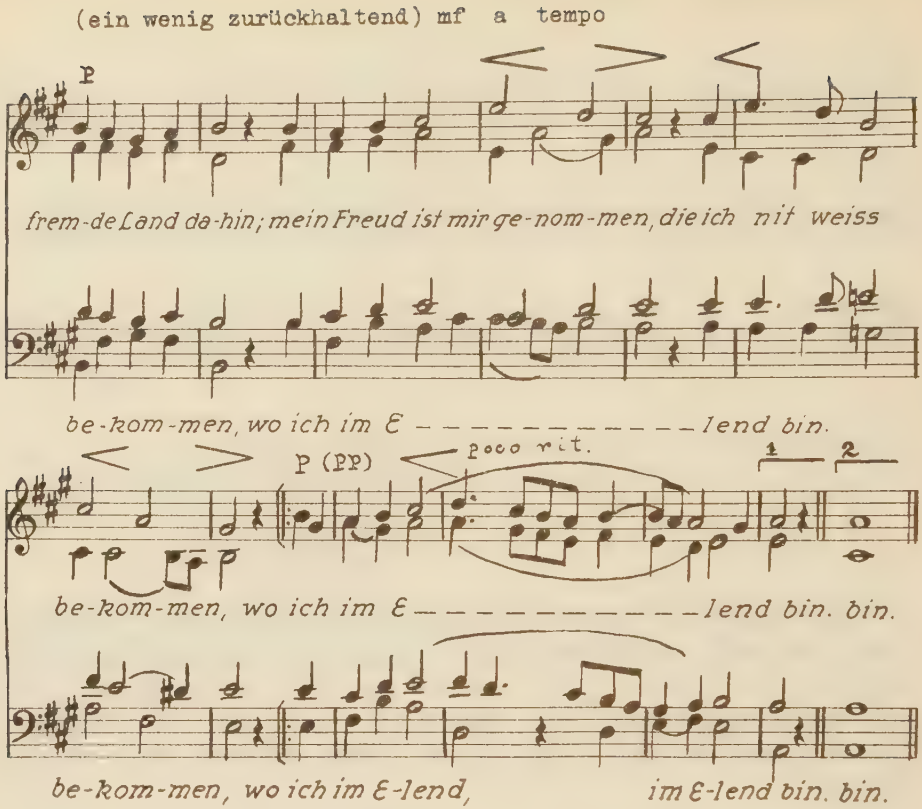
Den Schluß unter 1) weisen z.B. auf: Berlin 1895,
" " " 2) " " " " : Köln 1853, Ermland 1908, Breslau 1902,
" " " 3) " " " " : Freiburg 1908, Hildesheim 1908, Wien 1922.

Einen ganz ähnlichen Umwandlungsprozeß machte das von Heinrich Isaac 1495 vierstimmig komponierte,weltliche Lied „Innsbruck ich muß dich lassen". Wahrscheinlich hat Isaac aber nur eine alte Volksweise bearbeitet.[1] Jedenfalls ist folgender vierstimmiger Satz einstweilen als Quelle und Urbild der späteren Varianten anzusehen:

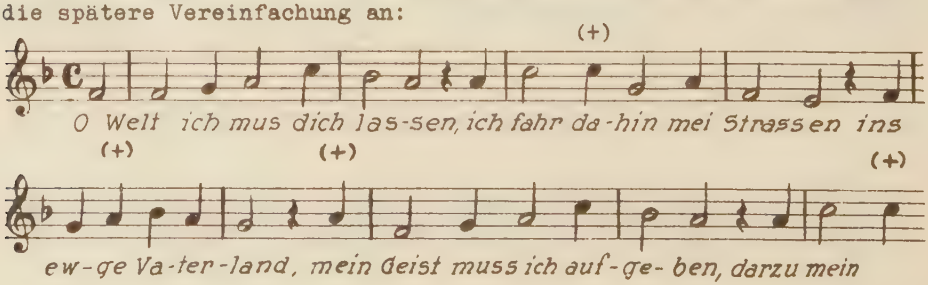
H. Isaac 1495.

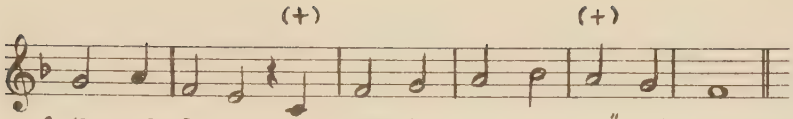


1) Vgl. die Anmerkungen bei Böhme, Altd. Liederbuch Nr. 254 und Kaiserliederbuch f. gem. Chor, Bd. I, Nr. 218.
2) Vgl. " " " " , " I, " 218.



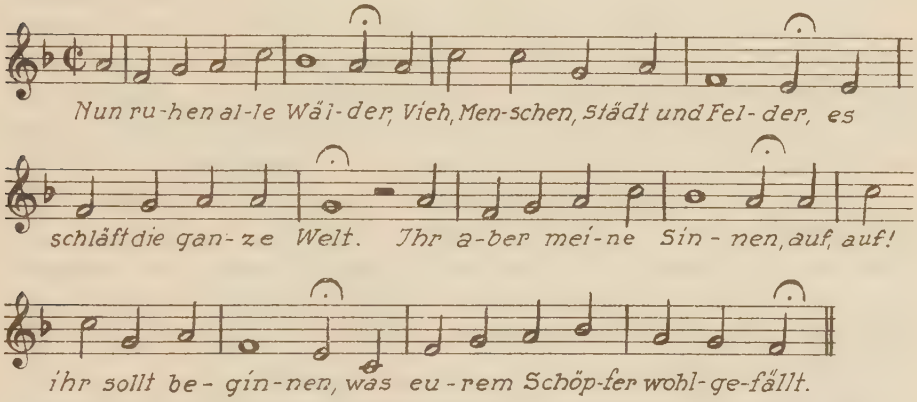
Es ist freilich nicht außer Acht zu lassen, daß in dieser Zeitepoche der Taktstrich mehr visuelle Bedeutung für die Gliederung der Komposition hatte, als für die deklamatorische Wiedergabe. Die Kenntnis dieses Sachverhaltes verleitete die „Arrangeure" späterer Zeit, eine Melodie nach eigenem Empfinden oder Hören zu fixieren, wodurch weiteren Varianten Tür und Tor geöffnet war. Schon 1555 findet sich eine geistliche Umbildung dieses Textes „Vom christlichen Abschied aus dieser Welt"; die unterlegte Melodie behält noch den alten, reichen Rhythmus bei, ändert an einigen Stellen (+) um, bahnt aber in der verkürzten Schlußform schon die spätere Vereinfachung an:





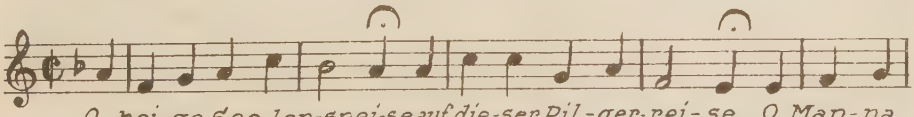
Nach Böhme behielten „die meisten lutherischen Gesangbücher die alte Form noch lange bei. Später, am Ende des 17. Jahrhunderts, ist sie durch gänzliches Abstreifen des volkstümlichen Rhythmus verflacht und zu einem matten C h o r a l geworden, der in lauter gleichlangen Noten einherschleicht. Dennoch ist sie mit dem Namen „Nun ruhen alle Wälder" noch eine der beliebtesten Choralmelodien".

Abendlied (1653).

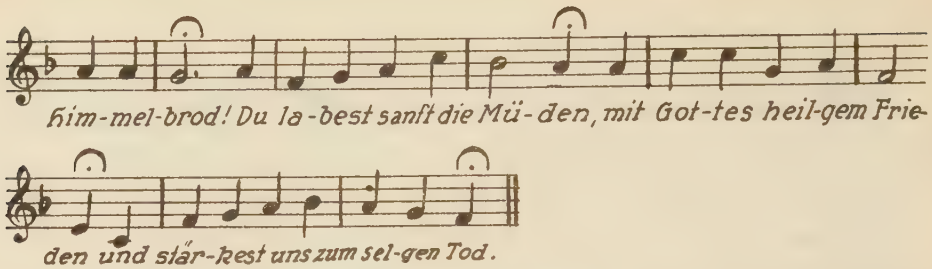


In katholischen Gesangbüchern ist diese Melodie mit dem Texte „O allerhöchste Speise" oder „O heilge Seelenspeise" häufig zu finden. Die heutigen Fassungen in katholischen Gesangbüchern sind alle ebenso abgeschliffen und verflacht, wie die evangelischen Versionen. Vergleiche die folgende Form, zitiert nach Bäumker, Band IV, Nr. 150, wo auch nähere Angaben über die andren Gesangbücher und deren Abweichungen zu finden sind.

Köln 1837.



1) Vgl. die Urmelodie mit dem Texte „O allerhöchste Speise" bei Bäumker, Band I, Nr. 407 a.



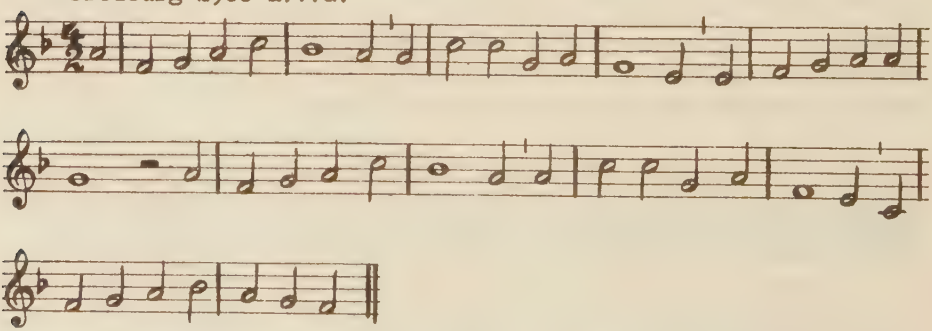
Hierher könnten mit mehr oder weniger Recht auch jene Lieder gezogen werden, die zwar ursprünglich einstimmig komponiert, aber durch den mehrstimmigen Satz verbreitet und variiert wurden. Zum Vergleiche würden z.B. dienen die originalen Satzweisen und deren Bearbeitungen im Kaiserliederbuch für gemischten Chor, Bd. I, Nr. 1a und b, 3 a und b, 4 a und b, 5 a und b und viele andere.

Daß in den evangelischen Liederschatz auf diese Weise bedeutend mehr Lieder und Varianten übergegangen sind, findet seine historische Erklärung einerseits in der größeren liturgischen Bedeutung des Kirchenliedes, andrerseits in der daraus resultierenden Beschäftigung namhafter Tonsetzer mit diesem Gebiete.

Außer den starken rhythmischen Veränderungen spielen, wie oben erwähnt, auch deklamatorische, harmonische und tonale Faktoren bei der Umgestaltung des mehrstimmigen Liedes zum Gemeindeliede mit. Da für das katholische Kirchenlied die Bedeutung solcher Varianten nicht sehr groß ist, dürfte ein Hinweis auf diese Verhältnisse genügen.

Endlich ist noch darauf hinzuweisen, daß nicht selten Nebenstimmen aus den mehrstimmigen Sätzen z.B. Diskant, Tenor oder Baß neben der Hauptmelodie als neue Weise in den Schatz des Kirchenliedes übergingen. [1]

Freiburg 1908 u.v.a.



1) Vgl. Bäumker, I. Band Nr. 245, Bäumker, II. Band, Nr. 19 und Anhang Nr. 7 und andre.

Weitere Varianten [1] sind zu finden: bei Zahn, 2293 a - f; ferner bei [2] und [3] und [4].

Es ist eigentlich überflüssig zu bemerken, daß es außer den bisher erwähnten rhythmischen Varianten, die aus einer gewissen Gesetzmäßigkeit geboren sind, eine Unzahl solcher gibt, welche einer logischen Begründung entbehren, d.h. rein zufälliger Art sind. Schließlich sind für diese dieselben Bedingnisse heranzuziehen, die auf S. 100/101 für die melodischen, zufälligen u.a. angegeben sind.

Ein Rückblick auf die Varianten rhythmischer Art zeigt, daß sie ihre Herkunft ableiten aus dem Übergange vom freien zum Taktrhythmus, dann aus der Taktänderung schon mensurierter Melodien.[4] Neben diesen Versionen taktischer Art existieren solche rhythmisch-melodischer Art in dem früher erklärten Sinne, die als Verzierungen und Vereinfachungen logisch und ontologisch zusammenhängen mit den ebenso bezeichneten melodischen Varianten. Im Großen und Ganzen gesehen ist damit eine ständige innere Verarmung gegeben, die nicht in hellerem Lichte erscheint durch die Tatsache, daß es sich im Grunde um eine gewissermaßen zwangsläufige Entwicklungserscheinung handelt, welche im weltlichen Volksliede eine Parallele findet.

Weitere Belege

zu den in der Dissertation aufgestellten Leitsätzen anzuführen, begegnet insofern technischen Schwierigkeiten, als die Namhaftmachung der in verschiedensten Gesangbüchern verstreuten Beispiele hier nicht möglich ist, ohne im Uferlosen zu münden.

Es wird daher, von einigen Zitierungen abgesehen, hier Bezug genommen auf das Quell- und Sammelwerk von Bäumker; es dürfte dieses einerseits genügen, die aufgestellten Thesen zu beweisen, andrerseits einen Einblick gewähren in die Reichhaltigkeit der Belege in der gesamten einschlägigen Literatur des Kirchenliedes.

Daß nicht jeder der vier Bände bei den einzelnen Punkten in gleicher Weise vertreten ist, erklärt sich nach dem Gesagten ein-

---

1) Vgl. auch S. 138-140.
2) Vgl. Schering, Die Grundgestalt...unserer Choralmelodien, S.14 und S. 50.
3) Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919, Heft 4, S.242.
4) Wie fest im Takte verwurzelt zur Zeit durchweg die Auffassung vom Kirchenliede ist, zeigt neben manchen andern Editionen das „Gloria" mit 240 neuen religiösen Liedern; den Mut, auf die alten Rhythmen mit bestem Erfolge zurückzugreifen, beweist H. Müller, Paderborn in seinem 1923 erschienenen „Kyrioleis".

fach daher, daß die chronologische Anordnung bei Bäumker ungewollt solche Varianten bringt, die eben der musikalischen Auffassung der jeweiligen Zeit entsprechen; was als weiterer Beleg für die, zu bestimmten Zeiten wirksamen, variierenden Kräfte anzusehen ist.

Vergleiche zu Kapitel II: Melodische Varianten.

a) Tonale Wandlung der Melodie.

I. Völlige Umwandlung der Tonart.

Bäumker, Bd. I. Nr.1,18,24,27,40,43,51,69,76,77,85,90,93,108,117, 123,125,176,188,195,203,218,219,261,267,275, 295, 302,314,337,344,347,375,407,409,411.
Bd. II. Nr. 33,232,371.
Bd. III. Nr. 37,202,204.
Bd. IV. Nr. 98,190,297,324,333,360 u.a.

II. Tonale Änderungen geringfügiger Art.

Bäumker, Bd. I. Nr. 1,7,46,47,48,51,53,54,56,60,69,98,100,142, 162,195,197,200,203,205,216,218,219, 235, 242,250,267,280,295,300,302,312,342, 344, 350,355,363,370,371,384,389.
Bd. II. Nr. 2,10,17,18,96,111,244,247,351,353.
Bd. III. Nr. 3,49,90,91.
Bd. IV. Nr. 231,328,388,416.

b) Wandlung der tektonischen Struktur zur harmonischen.

Hierbei ist zu beachten, daß gerade die Zeit der harmonischen Einstellung, die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, mit Wissen und Willen den alten Liedern aus dem Wege ging, welche sich einer harmonischen Umdeutung widersetzten. Bäumker bringt daher wenige Beispiele dieser Art. Tatsächlich sind es auch wenig erfreuliche, verderbte Lesearten. Ein Blick aber in die Gesangbücher um 1800 und die späteren, die noch unter dem Einflusse dieser Epoche stehen, lehrt, daß nicht nur mit Vorliebe fast nur Lieder harmonischen Ursprungs Aufnahme gefunden haben, sondern daß die älteren Lieder, tektonischer Struktur sämtlich abgeändert sind. Vgl. beispielsweise:

Herold 1808:

Nr. 4, 5,6b,12b,29b,31,32,90,105,110b,113b,119b,131,159b,166b, 216,222,296.

Vgl. auch die Psalmtöne.

Vgl. Leitmeritz 1844:

Nr. 58,74,88,104,128,146,147,212,223,345,410,417,444,

Vgl. Leipzig 1838:
Nr. 126,135,157,206,209,227,244.
Vgl. Homeyer 1840:
Nr. 20,30,41,45,46,70,75,81,87,102,138,140,149,240,284 !!,325,331, 368,377a,b,c, u.a.

Änderung der melodischen Linie.

a) Verzierungen der Kernmelodie.
Bd. I. Nr. 267,275,317,337,342,379.
Bd. II. Nr. 2,40,66,181,232,291,292.
Bd. III. Nr. 4,57,63,107,198,204.
Bd. IV. Nr. 6,138,139,140,183,104,132,145,148,156,174,203,209, 220,293,322,324,328,331,333,336,338,342,379,388, 399,416,417,423,434,441.

b) Vereinfachung der Melodie.
a) allgemeiner Art:
Bd. I. Nr. 93,223,314,394,407a.
Bd. II. Nr. 82,100,291,294,296,328!,363,395.
Bd. III. Nr. 4,37,53,63,70,86,91,107,219,220.
Bd. IV. Nr. 7,11,25,143.
b) Auflösen synkopischer Gebilde:
Bd. I. Nr. 21,24,78,243.
Bd. II. Nr. 15,296.
Bd. III. Nr. 1,12,51,106,198,203,204.
Bd. IV. Nr. 150,179.

c) Wegfall punktierter Noten.
Bd. I. Nr. 130a,170,202,214,215,230,235,240.
Bd. II. Nr. 2,10,100,294,238.
Bd. III. Nr. 2,14,53,133,134,161,175,217,237.
Bd. IV. Nr. 1,19,25,64,111,132!,133!,148,192,198,209,221, 226,252,295,297,313,333,336,413,433 u.a.

d) Ausmerzen andrer „Unebenheiten".
Bd. II. Nr. 100,244,270,296,395,
Bd. III. Nr. 12,54,70,105,128,161,185.
Bd. IV. Nr. 19,25,107,132,133!,140,150,151,295,439,440, 442.

Vergleiche zu Kapitel III: Rhythmische Varianten.

§ 1. Vom freien Rhythmus zum Takte.
Bd. I. Nr. 1,2,4,34,45,176,181,192,194,197,205,242,246, 247,250,261,262,263,264,278,295,300,344,373, 374,380,421.
Bd. II. Nr. 208,244,274,292,311,353.

Bd. IV. Nr. 123,378,424.

§ 2. Taktänderung mensurierter Melodien.

Bd. I. Nr. 18,33,43,46,49,50,55,76,85,88,93,95,99,110, 197,202,203,214,216,219,223,227,230,240,243, 244,267,268,275,302,309,311,316,337,370,394, 406,407,411.

Bd. II. Nr. 14,18,19,244,270,291,328,366,395.

Bd. III. Nr. 43,52,56,63,68,70,86,109,134,155,161,181,203, 219,220,222,241,244,247 u.a.

Bd. IV. Nr. 2,4,7,12,17,22,24,26,30,49,52,63,65,70,74,77, 85,86,105,132,133,143,145,148,149,151,153, 155,160,183,185,192,203,218,227, u.v.a.

Rhythmische Verzierungen,

Rhythmische Vereinfachungen:

Die Belege für diese beiden Punkte sind angegeben bei den Verzierungen, resp. Vereinfachungen der melodischen Varianten im II. Teile. Da sich fast stets beide Arten irgendwie decken, genügte eine einmalige Aufzählung.

Was speziell die sog. Manier der Austerzung anbetrifft, so finden sich Dokumente über solche nicht sehr zahlreich. Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, daß solche melodische Floskeln wohl vom Volke ausgeführt, vom Herausgeber der Gesangbücher aber als Entartungen nur selten aufgenommen wurden. Es mag hier das eine oder andre Beispiel genügen, das durch „mündliche Überlieferung" verbürgt, wenn auch nicht niedergeschrieben ist. Vgl. S. 79 dieser Abhandlung; vgl. auch das Kölner Gesangbuch von A. Gereon Stein 1853.

Anhang.

Eine Durchsicht der „Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder" von Johannes Zahn, der in seinem sechsbändigen Werke 8800 Singweisen mit Varianten angibt, zeitigte mit Beziehung auf die vorliegende Arbeit folgendes Ergebnis.

Neben den melodischen Varianten zufälliger Art finden sich solche gesetzmäßiger Prägung. Neben den geringfügigeren Änderungen stehen auch totale Umwandlungen der Kirchentonarten, freilich relativ seltener, als bei den katholischen Gesängen, was sich aus der geschichtlichen Entwicklung sehr leicht erklärt. Andrerseits findet sich wiederum unter den evangelischen Weisen eine Variantenart, welche bei den katholischen sehr selten anzutreffen ist, nämlich die Übertragung einer Melodie aus der Dur-Tonart in das entsprechende Moll oder umgekehrt. Teilweise findet diese Erscheinung wohl ihre Erklärung in der überaus reichlichen Verwendung des Kirchenliedes in der evangelischen Liturgie, welche einer größeren Variabilität bedeutend Vorschub leistet; ferner werden gerade die Organisten durch ihre Vor-Zwischen-Nachspiele, durch Bearbeitungen, Fugen, Fantasien strengeren oder freieren Charakters, die oft sehr naheliegende Paralleltonart ins Allgemeinbewußtsein gehoben und durch Niederschrift bei Neuherausgabe eines Gesangbuches verbreitet haben. Rein musikalisch gefaßt, fand das Formempfinden gerade in der Gegensätzlichkeit des Maiore und Minore und in dessen Auswertung einen besonderen Reiz. - Auch die Entwicklung der tektonischen Struktur zur harmonischen scheint eine zwangsläufige Erscheinung der musikalischen Entwicklung zu sein; eine eingehendere Untersuchung würde hier zu weit führen. -

Neben diesen Änderungen der konstruktiven Elemente finden sich auch bei den evangelischen Singweisen Umgestaltungen der melodischen Linie und zwar treten diese in die Erscheinung in Verzierungen durch Wechsel-, Durchgangstöne, Triller, Vorschläge usw. (Doles 1758 und Becker 1771 stellen ungefähr Seitenstücke dar zu dem katholischen Landshuter Gesangbuch 1777); hierher würden auch die arienhaften Bearbeitungen der Kernlieder gehören, die sich in der evangelischen Literatur als etwas Bedeutsames präsentieren. Übrigens haben die Bearbeitungen von überragenden Musikern, wie Seb. Bach, Praetorius, Schütz, Telemann usw. neue Varianten inauguriert. Am auffallendsten ist auf den ersten Blick die Vereinfachung der melodischen Linie, die bei Zahn mit „ausgeglichene" oder „abgeschliffene" Form, gelegentlich mit „verderbt"

oder „verflacht" bezeichnet wird. So unmöglich manche Originalmelodien für den Gemeindegesang sind, z.B. die arienhaften Lieder etwa des 17. Jahrhunderts und die verschnörkelten Weisen des 18. Jahrhunderts, so wird man doch vom musikalischen Standpunkte die Verflachung vieler wundervoller Weisen bedauern müssen.

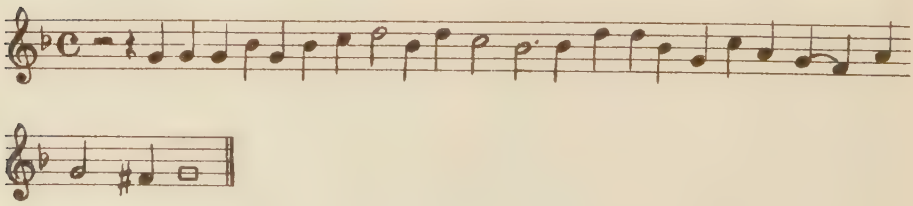
Die Varianten rhythmischer Art weisen im allgemeinen denselben Entwicklungsgang auf, wie die katholischen Kirchenlieder. Der Übergang zunächst vom freien Choralrhythmus zum Takte allerdings ist relativ viel seltener; die Erklärung hierfür liegt darin, daß seitens der evangelischen Liturgie der Rückgriff auf die alten Weisen verständlicherweise tunlichst vermieden wurde. Taktänderungen dagegen von mensurierten Melodien sind um so häufiger; meistens sind es allerdings keine Verbesserungen.- Was die rhythmischen Verzierungen und Vereinfachungen anbetrifft, so gilt hier das oben Gesagte; ob der Entwicklungsgang vom melodischen oder rhythmischen Standpunkt aus betrachtet wird: eine bis zur Zeit fortlaufende Vereinfachung ist die Signatur desselben.

Auf das Verhältnis der evangelischen Singweisen zum weltlichen Volksliede, zu den mehrstimmigen Madrigalen, den Arien oder Bearbeitungen großer Meister und den hierdurch bedingten Varianten kann bei der gewaltigen Ausdehnung des Stoffes hier nicht näher eingegangen werden, doch verläuft auch hier die Entwicklung dem katholischen Kirchenliede parallel. Zum Belege der aufgestellten Grundsätze sei im folgenden hingewiesen auf die erläuternden Notenbeispiele und die angegebene Literatur bei Zahn. Die Nummern enthalten entweder die Belege selbst oder wenigstens die entsprechenden Hinweise. Ausdrücklich sei bemerkt, daß eine eingehende Würdigung des gesamten Materials nach der formellen Seite nicht beabsichtigt ist.

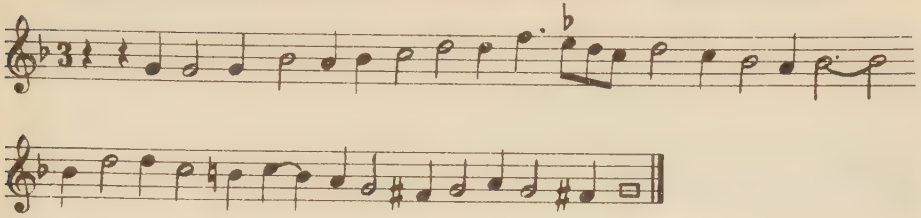
A. Beispiele tonaler Umwandlung.

Zahn Bd. I. Nr. 187 und 188.

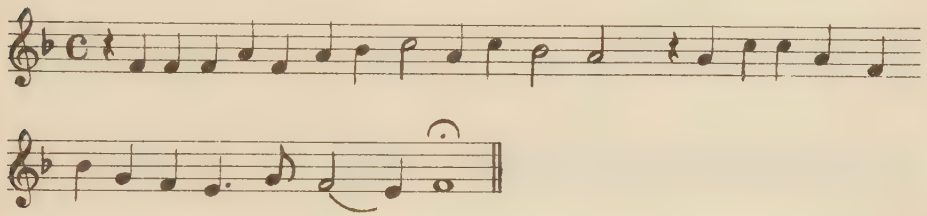
187 a. Coelos ascendit hodie. Crailsheim 1565.



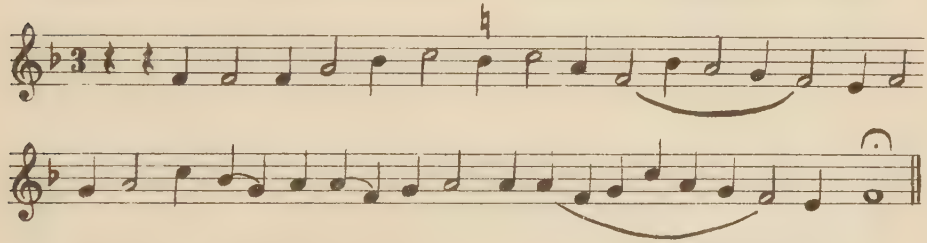
187 b. Umbildung in dreiteiligem Takte. Gesius 1601.



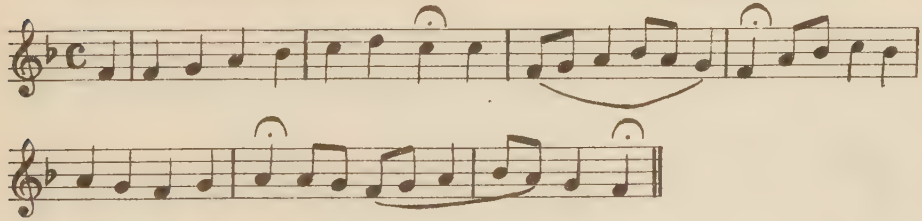
187 c. Umbildung in Dur. Artomius 1601



188 a. Burmeister 1601.

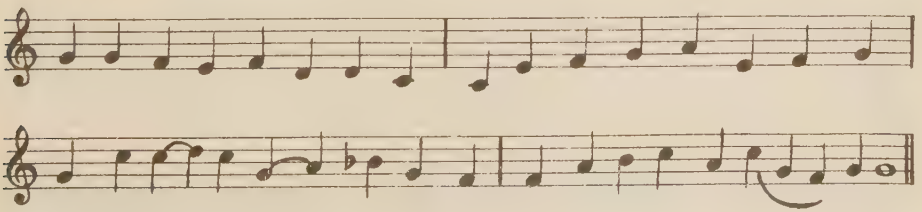


188 b. Ganz abgeschliffen. Wöhler 1828.

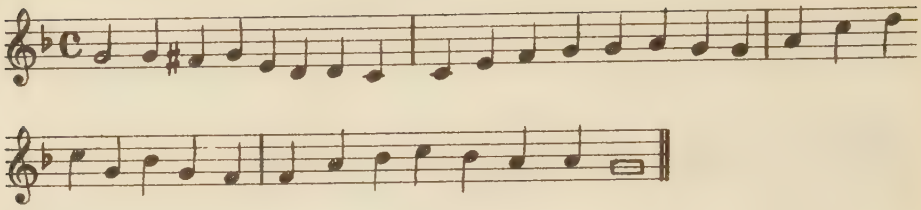


Rex Christe omnium. (Zahn Bd. I, Nr. 314).

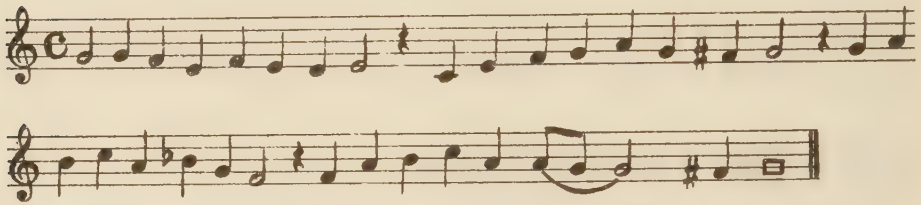
II. 314 a. Nürnberg 1527.



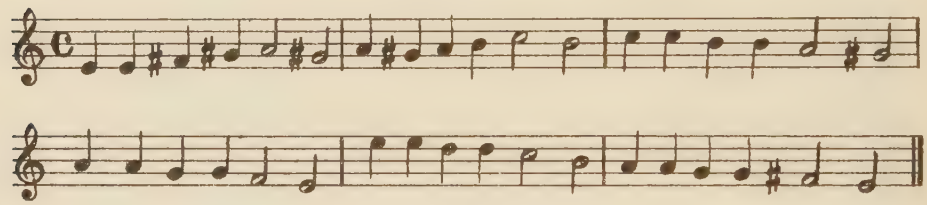
314 b. Calvisius 1594.



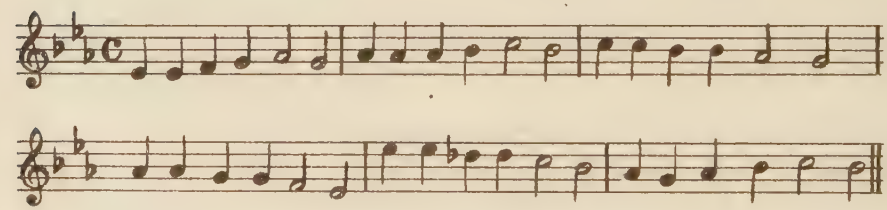
314 c. Görlitz 1613.



III. Herr nun lass in Friede. (Zahn Bd. II 3302) Böhm, Br. 1694.

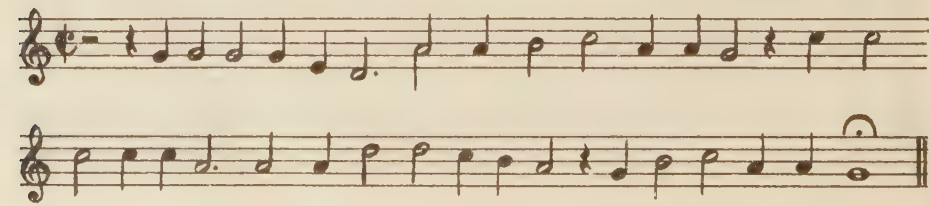


(3303 Zahn) Reimann 1747.

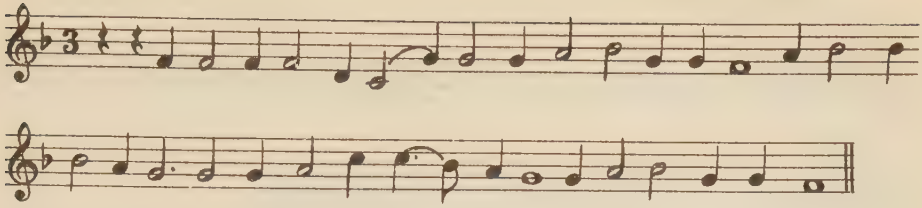


Tut nicht ihr Christen zagen. (Zahn Bd. I. 1661).

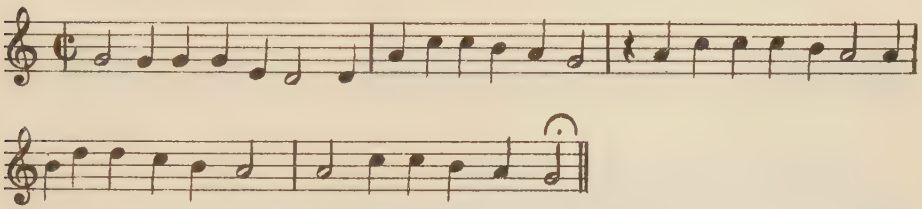
III. 1661 a. Lauterbach 1585.



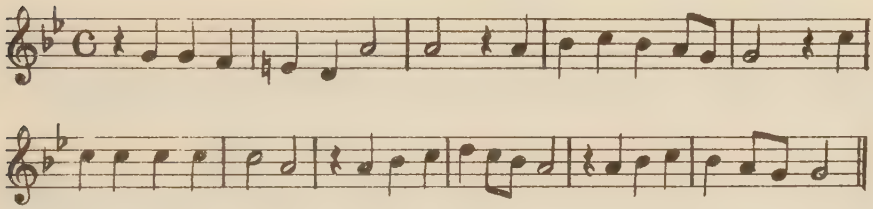
1661 b. Gesius 1605.



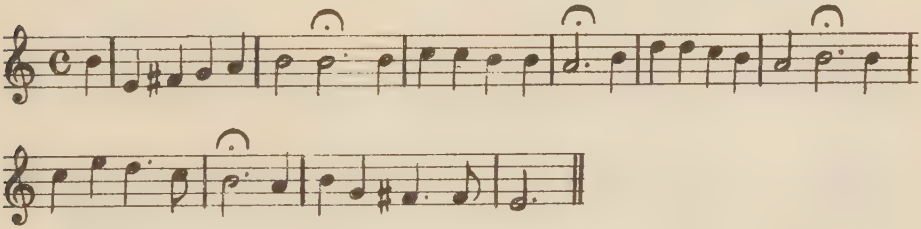
1661 c. Umbildung bei J. Crüger 1640.



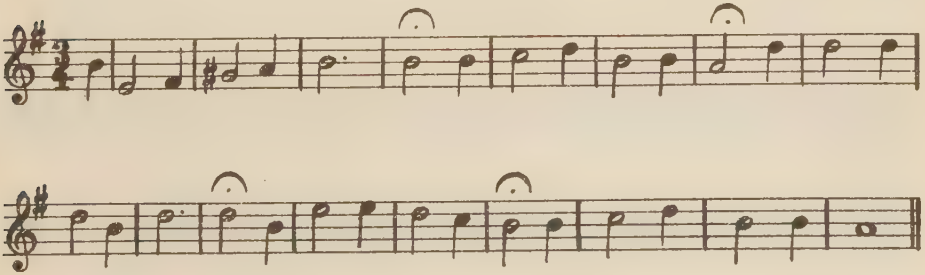
1661 d. Umbildung in moll. Ulm. Kopp 1717.



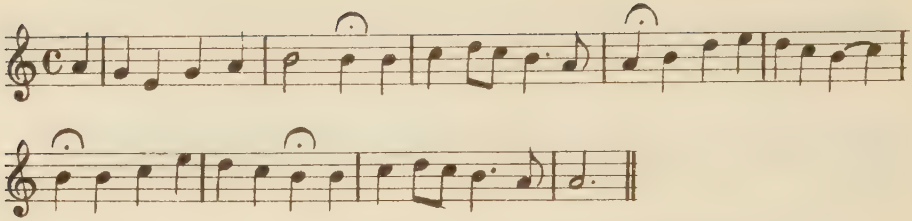
1661 e. Witt 1715.



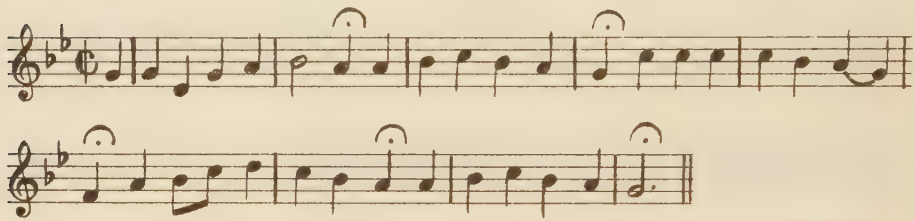
1661 f. Bei Dretzel 1731.



1661 g. Bei Dretzel 1731.

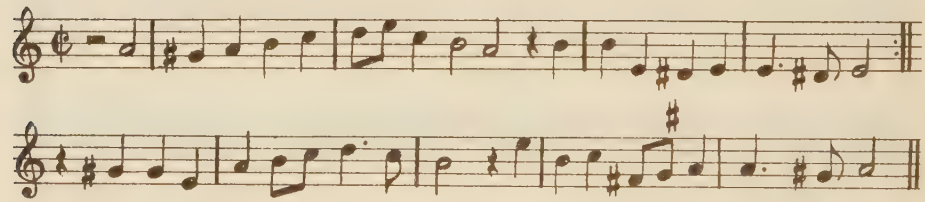


1661 h. Gregor 1784.

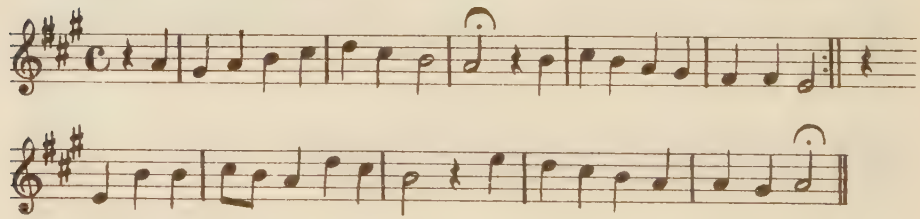


2815 a. Ich armer Mensch.(Zahn Bd.II.2815). v. Mejer 1692.

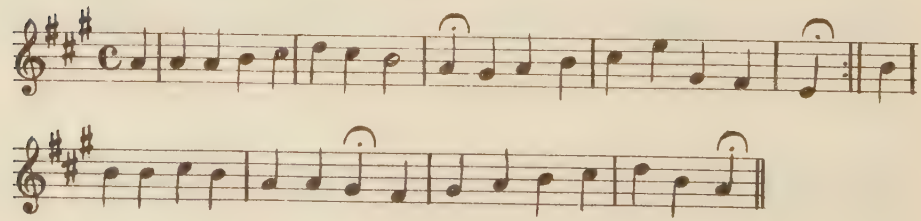
IV.



2815 b. Umbildung in Dur. Chr. Möck 1820.

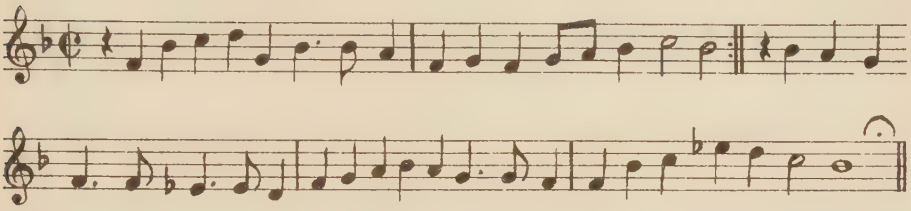


2815 d. Ähnliche Umbildung. Schicht 1819.

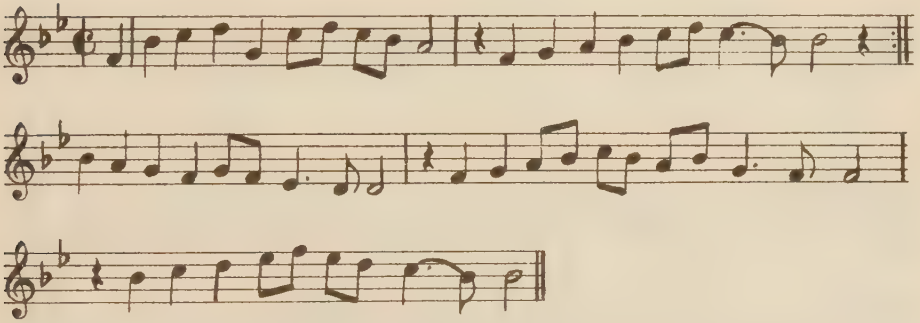


B. Beispiele melodischer Verzierungen.

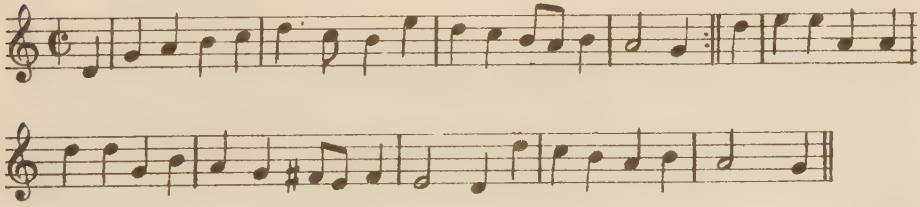
I. Zahn Bd. III, 4680 a. P. Sohren 1668.



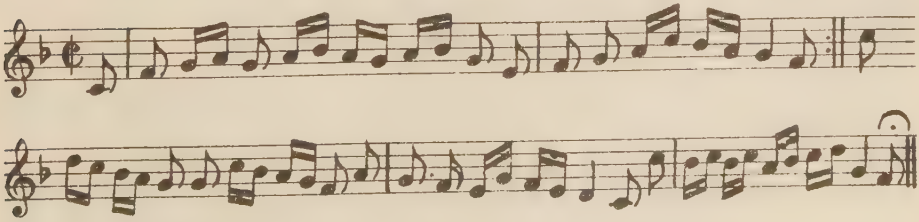
Zahn Bd. III. 4680 b. Freylingh. 1704.



II. Zahn Bd. III. Nr. 5629. Was Gott tut, das ist wohlgetan. Nürnberg 1690.

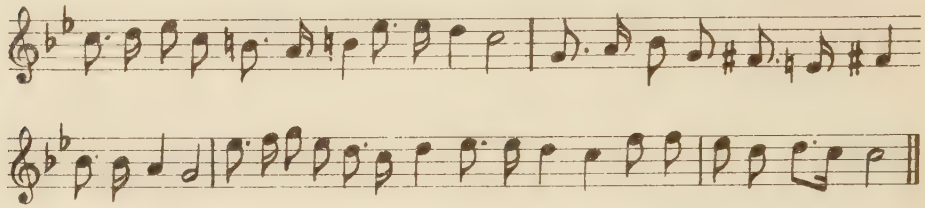


Zahn Bd. III. Nr. 5631. Die ganze Erde. Zions Harpfe 1694.

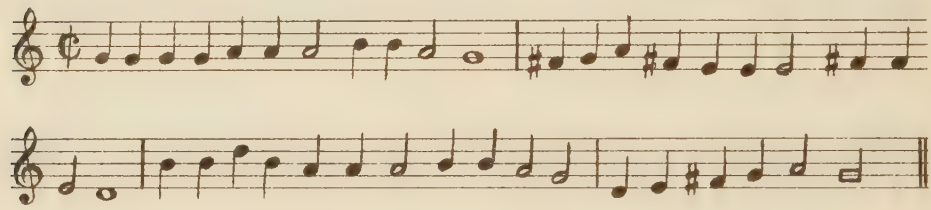


Zahn Bd. III. Nr. 4797. Amor meus Jesus.

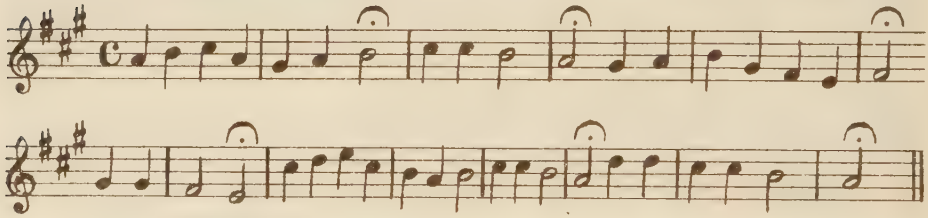
III. J.R. Ahle Arien II. Nr.8.



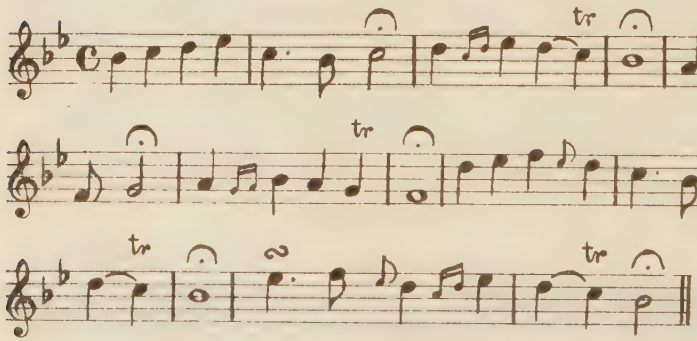
Nr. 4798 a. Frankfurt 1668.



Nr. 4798 b. Telemann 1730.



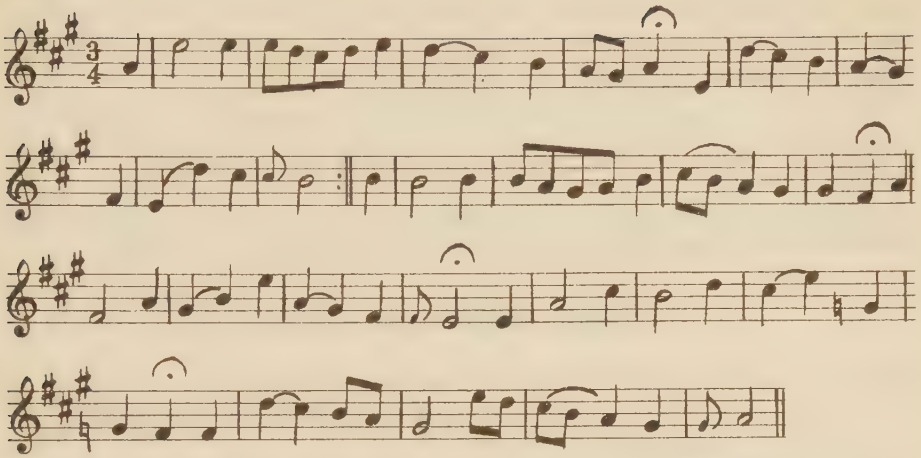
Nr. 4798 c. Doles 1785.



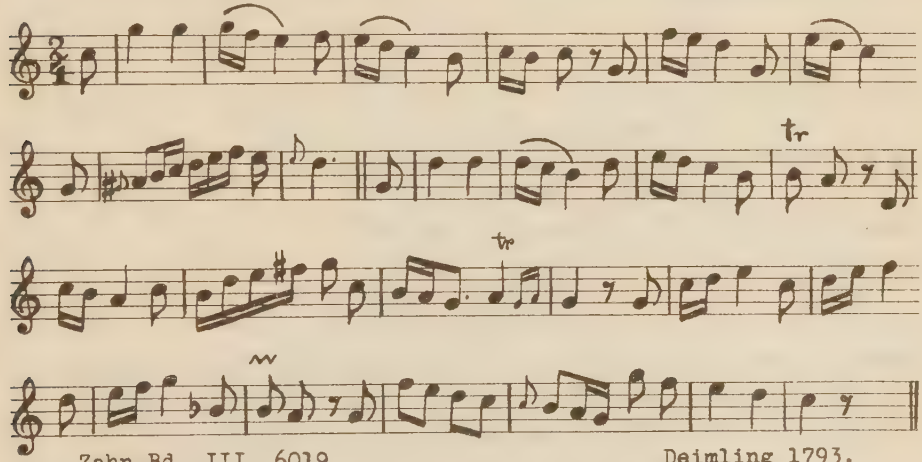
Beispiel a und b und c gelten als Dur-Umbildungen;
Beispiel c eine Verzierungsvariante nach der Art von Doles.

Zahn Bd. III. 6017. Handschr. Hubel 1753.

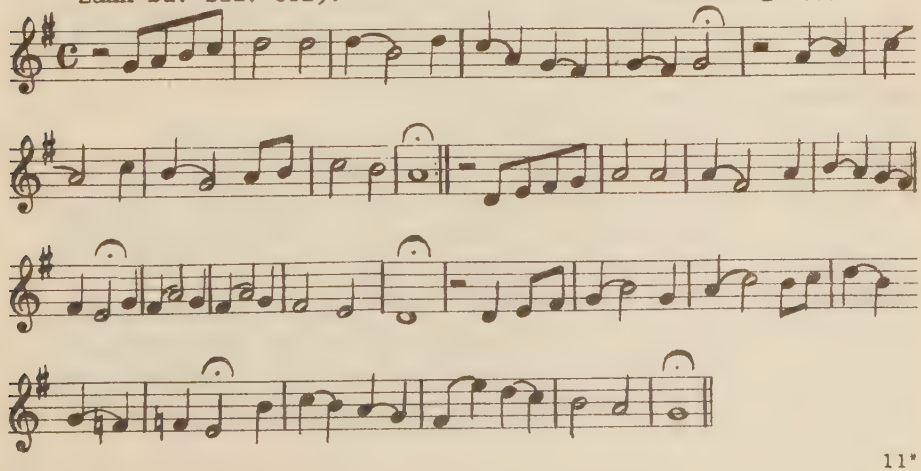
IV.



2. Bd. III. Nr. 6018. Aria Rheineck 1780.



Zahn Bd. III. 6019. Deimling 1793.



Im Folgenden seien weitere Belege angegeben für Umwandlungen, welche das evangelische Kirchenlied im Laufe der Zeit erfahren hat. Wenn auch in Einzelheiten Unterschiede bestehen zwischen ihm und dem katholischen Kirchenliede, so sind die Haupt- und Grundzüge der Entwicklung doch dieselben.
Die Melodien, welche den folgenden Zahlen entsprechen sind einzusehen bei Zahn „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder" Gütersloh 1889 - 1893.
Die Überschriften geben die Gesichtspunkte an, unter welchen die Varianten aus den einzelnen Bänden zusammengestellt wurden.

A. Tonale Änderung der Melodie.

Band I. Nr.125,187,188,193,247,295,297,307,308,314,317,319,331, 335,350,365,403,406,642,923,1661,1689,1706,1831, 1945,1970;
Band II. Nr.2524 u. 2525,2663,2726,2765,2775,2778,2815,3302 und 3303,3397,3448,3548,3553,3584,3654,3912 u. 3913,3915, 4033;
Band III. Nr.4229,4247,4432,4441,4740,4797,4798,4932,5009,5138, 5236,5248,5359,5372,5420,5813,5826;
Band IV. Nr.6240,6273,6274,6287,6455,6456,6469,6484,6897,6940, 7157,7190,7228,7445,7567;
Band V. Nr.8090,8305,8404,8466,8524,8621.

B. Taktische Änderungen.

Band I. Nr. 25,41,112,162,187,284,297,335,336,365,385,398,399, 423,533,536,567,589,604,624,639,715,732,788,789, 809,923,934,967,969,975,983,1026,1041,1047,1062, 1143,1147,1182,1202,1209,1228,1245,1285,1289,1290, 1443,1450,1545,1545,1569,1661,1673,1741,1747,1799, 1939,1941,1988,2029.
In Taktform gegossen (mensuriert):
Bd. I. Nr. 34,297,307,335,343,350,365,370,393,967,983.
Band II. Nr. 2356,2387,2421,2440,2460,2461,2469,2488,2636,2674, 2765,2778,2858,2860,2861,2873,2985,3000,3009,3010, 3042,3213,3233,3255,3462,3478,3490,3614,3650,3658, 3682,3892,3931,3980 u. 3981.
Band III. Nr. 4360,4405,4429,4457,4493,4521,4622,4740,4752,4816, 4932,4952,4983,5269,5295,5332,5358,5372,5414,5439, 5485,5522,5544,5551,5582,5671.5704,5749,5809,5897, 5954,5996,6006,6031,6082,6089,6196,6227.

Band IV. Nr. 6687, 6693,7040,7149,7175,7228,7244,7309,7322,7338, 7478,7512, 7631,7755,7821,7999.
Band V. Nr. 8402,8403, 8404,8464.

C. Rhythmische Änderungen.

I. Verzierungen.

Band I. Nr. 187,365,1172,1290,1357,1771,1841,1912.
Band II. Nr. 2987,3798.
Band III. Nr. 4348,4680,1798,5188,5206,5225,5340,5631,5726, 6017, 6020,6086.
Band IV. Nr. 6252,6274,6515,7116,6350,8026.
Band V. ---

II. Rhythmische Vereinfachungen.

Band I. Nr. 25,31,41,44,62,66,88,134,159,160,204,212,228,266, 297,301,314,315,322, 324,326,335,336,343,361,370, 381,385,389,397,399, 417,423,424,430,432,447,470, 522,533,542,567,568, 584,602,624,716,717,732,784, 788,809,824,879,883, 934,937,966,967,969,974,975, 1004,1026,1038,1052,1095,1147,1174,1202,1245,1285, 1286,1289,1304,1426,1443,1450,1459,1517,1545,1578, 1582,1625,1629,1673,1689,1799.
Band II. Nr. 2123,2190,2221,2253,2240,2460,2461,2488,2498,2496, 2616,2631,2654,2726,2759,2775,2778,2815,2839,2860, 2861,2872,2985,3000,3042,3102,3126,3143,3150,3174, 3202,3206,3213,3217,3233,3241,3255,3270,3316,3348, 3361,3376,3402,3423,3432,3449,3451,3498,3567,3598, 3614,3620,3650,3636,3658,3685,3687,3700,3716,3722, 3724,3735,3761,3778,3842,3852,3862,3884,3889,3892, 3920,3949,3953,3979,4007,4016,4033,4089,4138.
Band III. Nr. 4229,4243,4266,4282,4298,4329,4330,4354,4360,4405, 4482,4493,4505,4529,4537,4546,4569,4571,4587,4604, 4606,4622,4642,4749,4752,4779,4781,4786,4788,4789, 4798,4816,4944,4955,4974,4983,4984,4993,4995,5001, 5029,5035,5040,5041,5052,5053,5060,5064,5101,5105, 5142,5146,5159,5178,5206,5266,5269,5332,5354,5357, 5361,5522,5551,5552,5576,5632,5641,5664,5693,5704, 5712,5713,5725,5749,5789,5802,5813,5817,5826,5830, 5838,5845,5846,5862,5869,5878,5897,5929,5941,5958, 5966,5973,5976,6066,6072,6086,6089,6117,6121,6125, 6126,6127,6149,6196,6205.

Band IV. Nr. 6252,6262,6273,6283,6288,6290,6300,6309,6338,6346, 6355,6369,6371,6372,6373,6377,6396,6415,6426,6455, 6512,6515,6551,6687,6693,6874,6895,6897,6956,6998, 7009,7040,7098,7108,7291,7300,6322,7341,7375,7377, 7390,7417,7434,7436,7439,7478,7490,7498,7512,7587, 7612,7641,7657,7751,7755,7774,7789,7821,7823,7879, 7880,7886,7915,7970,8010,8054,8078,8081.

Band V. Nr. 8171,8172,8181,8194,8196,8239,8290,8297,8301,8302, 8324,8353,8363,8374,8496,8400,8402,8405,8406,8411, 8477,8501,8558,8559,8595,8599,8504,8607,8619,8627, 8628,8629,8634,8649,8766.

Schluß.

So lehrt die Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes, daß die wechselnden Formprinzipien der verschiedenen Musikepochen auch auf das Kirchenlied einen umgestaltenden Einfluß gehabt haben. Gegenüber diesen eindringenden Kräften waren die Hemmungen, welche dem Kirchenliede naturgemäß mehr innewohnen, als anderen Zweigen der Musik, nicht stark genug. Es ist eben das Kirchenlied ein Teil der gesamten musikalischen Kultur, die Varianten können daher den Historiker nicht im mindesten befremden. Gewiß ist für die Umgestaltung eines Liedes oft genug der unkontrollierbare Spieltrieb des Volkes, ebenso oft die Bequemlichkeit und Lässigkeit in der Wiedergabe, vielleicht nicht minder oft die persönliche Willkür eines einzelnen Herausgebers verantwortlich. Trotzdem scheint aus der vorliegenden Untersuchung zur Genüge hervorzugehen, daß ein nicht geringer Bruchteil aller Formwandlungen auf Faktoren gesetzmäßiger Art zurückzuführen ist.

Darüber hinaus ist zu konstatieren: wie die wechselnden Formen der Musik und der Kunst überhaupt aus dem Zeitgeiste geboren werden und als Emanationen desselben aufzufassen sind, können auch die Kirchenlieder gelten als Ausdruck des religiösen Empfindens einer Zeit. In ihnen spiegelt sich wieder die religiöse Glaubensglut des 12. - 14. Jahrhunderts, die Reformationszeit mit ihrer mehr apologetischen Geisteshaltung,die lyrische Einstellung um 1700, inauguriert durch einen Friedrich v. Spee,ihre Entartung

in der süßtändelnden Schäferpoesie, deren subjektivistische Haltung und glatte Form hinüberführt resp. abgelöst wird durch das Aufklärungszeitalter des 18. Jahrhunderts mit seinem hohlen Pathos und dem didaktischen Inhalt, endlich eine gewisse Pseudoreform im 19. Jahrhundert.

All diese verschiedenen Kräfte resultieren letzten Endes aus der wechselnden geistigen Gesamthaltung eines Volkes. Wenn auch Ab- und Irrwege auf der Suche nach einem entsprechenden Zeitausdruck sich nicht vermeiden ließen, so ist auch beim Kirchenliede trotz der starken kirchlichen Gebundenheit eine Beweglichkeit nicht zu verkennen, welche auf der einen Seite Zeugnis ablegt von einer überzeitlichen, religiösen, ungebrochenen Lebensenergie,auf der andern Seite eine innere Verbundenheit mit der geschichtlichen Entwicklung und eine Fortschritt bejahende Haltung bekundet. Aus dieser Spannung zwischen traditioneller, religiöser Glaubenshaltung und fortschrittlichem Formempfinden sind in letzter Linie geboren: die Varianten gesetzmäßiger Art.

Auch in diesem Ringen um einen lebensvollen, dem jeweiligen Empfinden konformen Ausdruck offenbart sich die ernste, tiefreligiöse,deutsche Art. So gewinnen auch die mit einem leichten Tadel vermengten Lobesworte eine tiefere Bedeutung, welche Johannes Diaconus in seiner „Vita St. Gregorii" schon im 9. Jahrhundert niederschrieb:

> „Unter den Nationen Europa's waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, welche im Erlernen des kunstmäßigen Gesanges nicht leicht müde wurden. Dagegen hatten sie den Fehler, daß sie die Gesänge nicht intact lassen konnten. Aus Leichtsinn (?) mischten sie von ihren eigenen Gesängen etwas unter die gregorianischen....."

L e b e n s l a u f .

Am 5. Mai 1889 wurde ich, Reinhold Heuel, in Dortmund-Hörde geboren. Nach Abschluß der humanistischen und theologischen Studien wurde ich 1913 zum Priester geweiht. Während dieser Studienjahre nahm ich theoretischen und praktischen Unterricht in der Musik und absolvierte an der Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien das Examen als Organist, Dirigent und Gesanglehrer.

Von 1924 bis 1926 studierte ich vier Semester Musikwissenschaft in Münster i.W. bei Professor Dr. Volbach, darauf von 1927 bis 1929 in Leipzig bei Professor Dr. Kroyer. Außerdem oblag ich dem Studium der Kunstwissenschaft und der Liturgik.

Wenn ich hiermit allen meinen verehrten Lehrern danke, so kann ich nicht umhin, meinen ganz besonderen Dank auszusprechen Herrn Professor Dr. Fritz Volbach-Münster, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und mich bei der Ausführung in liebenswürdiger Weise unterstützte.